

Autobiographische Darstellung und mediale Repräsentationen in Schrift, Bild und Film: am Beispiel Marcel Reich Ranickis 'Mein Leben'

Heinze, Carsten

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Heinze, C. (2009). Autobiographische Darstellung und mediale Repräsentationen in Schrift, Bild und Film: am Beispiel Marcel Reich Ranickis 'Mein Leben'. *BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen*, 22(2), 165-196. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-335472>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more Information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Autobiographische Darstellung und mediale Repräsentationen in Schrift, Bild und Film – am Beispiel Marcel Reich-Ranickis *Mein Leben*

Carsten Heinze

1. Einleitung

*Die Geschichte der Literaturkritik, und nicht nur der deutschen, lehrt, daß jene, die viel verreißen, besonders oft attackiert und ihrerseits verrissen werden. Darin mag man eine tiefere Gerechtigkeit sehen. Jedenfalls war das literarische Gewerbe seit eh und je gefährlich: Wer es ernsthaft ausübt, riskiert viel, und wer Wind sät, muß damit rechnen, daß er Sturm erntet. Also keine Klagen, keine Beschwerden meinerseits. Doch will ich nicht verheimlichen, daß mich die Brutalität mancher gegen mich gerichteter Äußerungen verblüfft hat (aus Marcel Reich-Ranicki: *Mein Leben*, 447).*

Marcel Reich-Ranicki steht wie kaum eine andere Person des deutschsprachigen Literaturbetriebs im Licht der medialen Öffentlichkeit. Er gilt als streitbarer und leidenschaftlicher Vertreter deutscher Kultur. Mit seinem Namen werden nicht nur zahlreiche Bücher und Essays zur Literaturgeschichte verbunden, sondern vor allem die Popularisierung der Literaturkritik im Fernsehen. Das *Literarische Quartett*, 1988 als Ableger der Sendung *aspekte-Literatur* im ZDF gestartet, begeisterte das Publikum bis ins Jahr 2001. In den Jahren 2005 und 2006 folgten, aufgrund seiner hohen Popularitätswerte, weitere Sendungen zu Friedrich Schiller, Thomas Mann, Bertolt Brecht und Heinrich Heine.¹ Außerdem war Reich-Ranicki seit 2001 in einer weiteren literarischen Sendung mit dem Titel *Lauter schwierige Patienten* tätig, in der er sich mit zentralen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts auseinandersetzte. Seine Auseinandersetzungen und Identifikationen mit der deutschen und europäischen Gegenwartsliteratur haben jedoch nicht nur eine berufliche Dimension, sondern stehen in enger Beziehung mit Reich-Ranickis lebens- und zeitgeschichtlichem Erfahrungshorizont – einem Leben im 20. Jahrhundert: Sowohl große Teile seines Publikums wie auch die von ihm kontrovers besprochenen Autoren wie Günter Grass, Martin Walser u. a. sind mit ihm durch einen schwierigen historischen Erfahrungsraum, der stark von den Verbrechen und Folgen des nationalsozialistischen deutschen Terrors, der nachkriegsdeutschen Aufarbeitungsversuche sowie der Geschichte dieser Erinnerungsdiskurse beeinflusst ist, verbunden. Sein Bemühen um die deutsche Kultur steht in direktem Verhältnis zu seiner Lebensgeschichte als Verfolgter des Nationalsozialismus.

1 Vgl. dazu: <http://www.fernsehlexikon.de/3230/das-literarische-quartett/>. Stand 16. August 2010.

Das öffentliche Image Reich-Ranickis ist primär durch seine massenmediale Präsenz geprägt. Jeder Zuschauer kennt seine Körpersprache, seine Gestik und Mimik sowie seine Art, über Literatur zu räsonieren. Seine Karriere als Literaturkritiker hielt den mittlerweile 88-jährigen Reich-Ranicki zuletzt nicht davon ab, die Ehrung für sein Lebenswerk im Rahmen der *Verleihung des deutschen Fernsehpreises in Köln* mit den folgenden Worten zurückzuweisen: „Ganz offen gesagt, ich nehme den Preis nicht an. Ich gehöre nicht in diese Reihe.“² Kaum jemand wird die anschließend in sämtlichen TV-Kanälen zirkulierenden Bilder der verdutzt dreinschauenden Fernsehprominenz vergessen, als ein sichtlich empörter Reich-Ranicki in bekannter Diktion sein vernichtendes Urteil über den „Blödsinn“ der dort prämierten Sendungen aussprach. Ebenso wenig das beherzte Einschreiten des Moderators Thomas Gottschalk, der kurzerhand eine außerprogrammatische Diskussionssendung zur geistigen Lage des deutschen Fernsehens eine Woche später im Sender RTL ansetzte. Der Literaturkritiker hatte durch sein entschiedenes Auftreten wieder einmal die Aufmerksamkeit auf sich gezogen; diesmal wandte er sich mit aller Vehemenz gegen die Bühne, die ihn selbst weithin bekannt gemacht hatte: die audiovisuellen TV-Medien.

Mit dem Namen Reich-Ranicki wird jedoch weitaus mehr verbunden, als eine beispiellose Karriere als Literaturkritiker: 1999 erschien in erster Auflage seine Autobiographie *Mein Leben*. Sie trifft auf ein seit den 1990er Jahren gewachsenes öffentliches Interesse an „jüdischen Themen“, insbesondere Opfer-Narrationen von Überlebenden der Shoah (vgl. Bodemann 2001, 148 ff.). Fast parallel zu seiner Autobiographie erschien im Jahr 2000 die Bildbiographie *Sein Leben in Bildern*, herausgegeben von Frank Schirrmacher, dem Chefredakteur der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. In dieser Bildbiographie werden wesentliche Abschnitte der Lebensgeschichte anhand verschiedener Bildthematiken visualisiert und mit Kommentaren aus der Autobiographie sowie Äußerungen Dritter unterlegt. 2009 entsteht dann der Film *Mein Leben*, produziert von dem in Israel aufgewachsenen Regisseur Dror Zahavi.³ Es handelt sich um keinen auf Archivmaterial basierenden Dokumentationsfilm, sondern um eine freie filmische Adaption auf der Basis der Autobiographie *Mein Leben*.⁴

Es existieren somit drei lebensgeschichtliche Darstellungen Reich-Ranickis in unterschiedlichen biographischen Kommunikationsformaten, die jeweils eigenen Konstruktionsprinzipien folgen: Schrift (Autobiographie), Bild und Schrift (Fotoband), Bild und Ton (Film). Sie bilden auf ihre Weise einen Beitrag zur Medialisierung des kollektiven Gedächtnisses. Die Frage liegt nahe, ob und wie sich diese drei Formate aufeinander beziehen lassen. Handelt es sich um getreue mediale Transformationen, um Entsprechungen der autobiographischen Schrift zum Bild, oder welche medien-spezifischen Unterschiede lassen sich für die (auto-)biographischen Umsetzungen aufweisen? Wo liegen die Unterschiede und welche Zugänge offerieren sie den Rezipienten? Welche lebensgeschichtlichen Aspekte werden jeweils berührt, wo liegen die Unterschiede in den biographischen Schrift-Bild-Film-Narrationen und deren Einsetzungen? Was lässt sich aus der Betrachtung verschiedener biographischer Medialisie-

2 Vgl. dazu: <http://www.youtube.com/watch?v=jsbhA64PvwA>. Stand 16. August 2010.

3 Es gibt noch eine Reihe weiterer TV-Dokumentationen und Porträts über Reich-Ranicki, die jedoch hier nicht Gegenstand der Betrachtung werden.

4 Vgl. die Interviews mit Regisseur und Drehbuchautor: <http://www.daserste.de/meinleben/interviews.asp>. Stand 17. August 2010.

rungen grundsätzlich über die Grenzen und Möglichkeiten der damit vermittelten „Lebens- und Geschichtsbilder“ sagen? Wie greifen diese zeitgeschichtliche Diskurse auf, und wie lassen sich diese in den Kontext deutscher Erinnerungskultur einordnen? Erweitern schließlich die unterschiedlichen medialen Darstellungen unsere Vorstellungen und unser Wissen über die lebens- und zeitgeschichtlichen Erfahrungshorizonte, oder handelt es sich beim Bild- und Filmmaterial nicht vielmehr um entrealisierte, „leere“, durch Stereotype gebildete Versionen der historischen Vergangenheit? Verstellen die Bilder schließlich mehr als sie aufdecken?

Die folgenden Betrachtungen versuchen, einen erkenntniskritischen Beitrag zur Frage nach den Medialisierungsformen von Lebensgeschichten im Horizont öffentlicher Geschichtsdiskurse und autobiographischer Erinnerungskulturen zu liefern. Die Ausführungen gehen grundsätzlich davon aus, dass (auto-)biographische Darstellungen keinen „harmlosen Ort“ der autonomen Selbstvergewisserung und Selbstauseinandersetzung markieren, sondern vielmehr – im Sinne des „magischen Dreiecks der Cultural Studies“⁵ – eine geschichtspolitische und erinnerungskulturelle und damit sozialkommunikative Dimension aufweisen. Marcel Reich-Ranickis (Auto-)Biographisierungen in Schrift, Bild und Film sind hierfür exemplarisch, sind sie doch nicht nur die Beschreibungen einer beispiellosen Karriere in der Bundesrepublik, sondern auch einer komplexen Verstrickung von Identifikation mit der deutschen Kultur, einer brutalen Verfolgung durch die Deutschen und schließlich Beschreibung einer als isoliert empfundenen „Opferexistenz“ in der alten Bundesrepublik. Wie nun diese lebens- und zeitgeschichtlichen Erfahrungshorizonte ins mediale „Bild“ und bedeutungsgeladen in Szene gesetzt werden, damit beschäftigen sich die folgenden Überlegungen. Zur Ausdifferenzierung (auto-)biographischer Medien und ihrer Rezeptionskontexte werde ich im ersten Schritt zunächst allgemein auf die Konstitutions- und Wahrnehmungsbedingungen von schriftlicher Autobiographie, der Fotografie und den Film eingehen.

2. Autobiographische Darstellungen und ihre Medialisierungsformen: Schrift, Fotografie und Film

(Auto-)Biographisches Erzählen ist ein wichtiger Teil der öffentlichen und privaten Kommunikation innerhalb (post-)moderner Gesellschaften, über die generationale Selbstverständigungsprozesse ablaufen. Es erfüllt eine Reihe von sozialkommunikativen Funktionen, die zentrale Austauschprozesse über lebensgeschichtliche Aspekte in sozialen, kulturellen, politischen und historischen Bezugsrahmen umfassen. In lebensgeschichtlichen Erzählungen werden nicht nur individuelle Erfahrungen, sondern in erster Linie kollektive Vorstellungen von Vergangenheit verarbeitet und kommuniziert. (Auto-)Biographisches Erzählen ist damit kein singulärer und autonomer Akt, sondern Teil von erinnerungskulturellen Praktiken und Diskursen, die gemeinsame Wissenshorizonte zu ihrem Verständnis voraussetzen. Während der private lebensge-

5 Das magische Dreieck der Cultural Studies geht davon aus, dass soziale und politische Machtstrukturen in hohem Maß auf dem Feld der medialen Kultur wirksam werden und soziale Identitätsbildungen in ihren Konstruktionen berühren. Kultur, Macht und Identität zirkulieren im öffentlichen Kommunikationsraum und bilden wechselseitige Bezugsrahmen (vgl. Marchardt 2008, 33 ff.). Erinnerungskultur und autobiographische Identitätskonstruktionen werden in diesem Sinne von hegemonialen Diskursen über die Vergangenheit beeinflusst; sie reagieren auf diese in positiv-affirmativer oder negativ-distanzierter Weise.

schichtliche Austausch in den verschiedensten Situationen meist in mündlichen face-to-face Interaktionen stattfindet, sind öffentliche Darstellungen von Lebensgeschichten in aller Regel massenmedial vermittelt. Der Leser, der Betrachter oder der Zuschauer bekommt durch die mediale Repräsentation weniger einen direkten bzw. unmittelbaren Eindruck des lebensgeschichtlich reflektierenden Menschen vermittelt, sondern seine Vorstellung über die betreffende Person speist sich vielmehr aus mentalen Bildern (im Falle einer Aneignung durch Lesen), aus fotografischen Abbildungen (im Falle der Aneignung durch Betrachten von Fotografien oder Bildern) oder aber aus komplexen audiovisuellen Projektionen (im Falle der Aneignung durch das Anschauen eines biographischen Films). (Auto-)Biographische Kommunikationsformen sind immer an ihre medialen Rahmungen und die mit ihnen vollzogenen Performanzen gebunden. Die Darstellungs- und Rezeptionsmöglichkeiten einer Lebensgeschichte sind zwingend an das eingesetzte Medium gebunden. Bei massenmedial hergestellten (Auto-)Biographieformaten handelt es sich darüber hinaus um kulturelle (kulturindustriell hergestellte und verwertbare) Produkte, die je nach Vertriebsweg und Vermittlungskanal spezifische Öffentlichkeiten adressieren.

Neuere Ansätze der kulturwissenschaftlichen Autobiographieforschung kritisieren die bisherige Vernachlässigung medialer Rahmungen bei der Frage nach den unterschiedlichen Formaten autobiographischer Subjektkonstitutionen. Diese werden durch den Einsatz verschiedener Medien erst möglich und erhalten so eine spezifische, medial vermittelte Gestalt (vgl. Dünne/Moser 2008, 7). Performative und medientheoretische Konzepte stellen in Rechnung, dass sich Medien im performativen Vollzug ihrer Vermittlung gemeinhin neutralisieren, sie gewissermaßen im Kommunikationsprozess „unsichtbar“ gemacht werden, ohne damit jedoch ihre strukturelle Bedeutung zu verlieren: Medien sind das Mittel zum Zweck, sie transportieren bestimmte – hier: autobiographisch-gedächtnisbasierte, lebensgeschichtlich generierte – Inhalte, die außerhalb ihrer medialen Vermittlung in dieser Form nicht existieren würden; jedoch ist bislang kaum auf diese medialen Konstitutionsbedingungen eingegangen worden (vgl. Krämer 2004, 22). Dies gilt im besonderen Maße für die biographische Forschung. In der gegenwärtigen Erinnerungskultur- und Gedächtnisforschung, die allerdings weniger auf spezifische Gattungen wie die Autobiographie reflektiert, spielen schriftsprachliche wie visuelle Medialisierungen dagegen eine wichtige Rolle bei der Analyse von Vermittlungs-, Repräsentations- und Transformationsprozessen individueller und kollektiver Erinnerungen: „Medien sind keine neutralen Träger von vorgängigen, gedächtnisrelevanten Informationen. Was sie zu enkodieren scheinen – Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen, Werte und Normen, Identitätskonzepte – erzeugen sie vielmehr erst“ (Erll 2005, 124). Der Begriff der „Automedialität“ – bezugnehmend auf den „linguistic turn“ in der Autobiographieforschung wäre wohl vom „medial turn“⁶ zu sprechen – geht davon aus, dass autobiographische Subjektivität nicht ohne den apparativen Einsatz verschiedener Technologien zu ihrer Erzeu-

6 Dieter Mersch sieht in dem Begriff „medial turn“ die epistemologische Schlüsselkategorie zur Analyse verschiedener kommunikativer Phänomene: „Medien spielen eine zentrale Rolle im Verständnis von Erkenntnis, Wahrnehmung, Kommunikation, Gedächtnis und der Herstellung sozialer Ordnungen, so dass ihr Begriff binnen weniger Jahrzehnte zu einer epistemologischen Schlüsselkategorie avancieren konnte, die begonnen hat, in sämtliche Disziplinen einzudringen und den vormals zentralen Begriffen der Semiotik, Hermeneutik und des Strukturalismus den Rang abzulaufen“ (Mersch 2006, 11 f.).

gung denkbar ist.⁷ Somit ist die Vermittlung autobiographischer Subjektivität zwingend an ihre mediale Einsetzung gebunden. Die medientheoretische Perspektive eröffnet so erst die Möglichkeit zur Differenzierung verschiedener biographischer Kommunikationsformate und liefert gleichzeitig einen Beitrag zu den Potentialen und Grenzen autobiographischer Erkenntnisse. In Erweiterung und Abgrenzung zum medienindifferenten, systemtheoretischen Autopoiesis-Konzept Niklas Luhmanns betonen Vertreter des automedialen Ansatzes gerade die *Materialität des Mediums*⁸ bei der Konstitution und Vermittlung von autobiographischer Subjektivität: „Das Konzept der Automedialität will dagegen dem apparativen Charakter der Medien Rechnung tragen – ihrer Bestimmtheit durch konkrete Technologien der Informationsübertragung“ (Dünne/Moser 2008, 11). Wie auch immer man forschungspraktisch zu formalistischen Herangehensweisen stehen mag – ein Problem, dass die (Auto-)Biographieforschung bis heute begleitet: Der medientheoretische Ansatz verbunden mit einer Theorie der Erinnerung markiert eine neue erkenntnistheoretische Schwelle in der autobiographischen und subjekttheoretischen Forschung, deren Auswirkungen auf die Betrachtung und Rezeption (auto-)biographischer Darstellungsformate sich erst abzuzeichnen beginnt.

2.1 Schrift (Autobiographie)

Während frühe hermeneutische Konzeptionen (Dilthey, Misch) wie psychologische und sozialgeschichtliche Beschreibungsmodelle der 1970er Jahre die literarische Gattung Autobiographie als mediales „Werkzeug“ begriffen, vermittels dessen man „das Leben in seinen Zusammenhängen“ essentiell zu durchschauen in der Lage sei, traten seit den 1960er Jahren angesichts sprachtheoretischer Perspektivverschiebungen im „linguistic turn“ zunehmend formale Sprach-, Text- und Gattungsfragen in der Autobiographieforschung in den Vordergrund und forderten die klassischen hermeneutischen Ansätze heraus (vgl. Niggel 1998, 1 ff.). Autobiographien wurden nicht mehr mit dem Leben selber verwechselt, sondern in ihrer sprachlichen Verfasstheit untersucht. Zunehmend unter Druck geriet darüber hinaus die Grundlegung der Autobiographie im „autobiographischen Pakt“ (Lejeune 1975), eines der wohl am meisten diskutierten autobiographischen Gattungs- und Kommunikationskonzepte der letzten dreißig Jahre, dem eine zu enge Auslegung autobiographischer Definitionskriterien vorgeworfen wurde. Trotz berechtigter Einwände kann der „autobiographische Pakt“ jedoch auch heute noch als wichtigstes Modell zur kommunikativen Authentifizierung (auto-)biographischer Erzeugnisse in Text, Bild und Film erachtet werden. Die post-strukturalistische Beschäftigung mit formalen und inhaltlichen Kriterien der Autobiographie, belegt durch eine Reihe von Beispielen⁹ in den letzten Jahren, hat schließlich gezeigt, dass allein aufgrund textueller Merkmale es kaum auszumachen ist, wie „fact“ und „fiction“ in lebensgeschichtlichen Erzählungen zu differenzieren sind.

7 Der „medial turn“ in der Autobiographieforschung verbindet sich so in modischer Diktion mit dem übergreifenden „biographical turn“, dessen zentrale Themen die Bereiche „Reliability, Subjectivity and Representativeness“ von (Auto-)Biographien umfassen (vgl. Chamberlayne/Bornat/Wengraf 2000, 3).

8 Vgl. zur Materialität und Präsenz in der medialen Kommunikation Gumbrecht (2004).

9 Man denke an die als autobiographisch ausgewiesenen, letztlich jedoch erfundenen Erinnerungen im Fall Wilkomirski/Dössecker (vgl. Assmann 2006, 144 ff.). Ebenso haben rein fiktionale Autobiographien wie im Fall von Littells „Die Wohlgesinnten“ (2008) gezeigt, dass autobiographische Simulationen kaum von „echten“ Autobiographien zu unterscheiden sind.

Zahlreiche empirische Studien zur Autobiographie kommen zu dem Schluss, dass aufgrund ihres unsicheren Status als Gattung die Kategorien Wahrheit und Fiktion weitestgehend aufzugeben und vielmehr kulturelle Aspekte zu untersuchen seien, wie dies die gender- und postcolonial-studies tun (vgl. Anderson 2004). In Anbetracht dessen wird deshalb mittlerweile auch vom „autobiographischen Schreiben“ gesprochen, um den Gattungsbegriff Autobiographie zugunsten weiter gefasster Konzepte, wie es von Paul de Man (1979) angeregt wurde, zu ersetzen (vgl. Breuer/Sandberg 2006, 10). Damit wird versucht, falsch verstandenen Ontologisierungen der Gattung (formal) bzw. der Subjektivität (lebensgeschichtlich) aus dem Weg zu gehen. Deshalb wenden sich einige Vertreter der Literaturwissenschaften mittlerweile von referentiellen Bestimmungen ab und untersuchen die rhetorischen und topischen Merkmale autobiographischen Schreibens (vgl. Schabacher 2007).¹⁰ Diese Ansätze berücksichtigen jedoch kaum, dass Autobiographien als sozialkommunikative Produkte nach wie vor als solche beim Leser wahrgenommen werden. Hierfür sorgen zusätzlich die autobiographischen Paratexte, die als Vor-Schriften Autoren von Autobiographien als solche ausweisen und authentifizieren (vgl. Heinze 2007). Diese Ansätze bleiben dem Grundgedanken des autobiographischen Pakts verhaftet, erweitern diesen jedoch um sozialkommunikative Aspekte. Ebenso wenig berücksichtigen Vertreter eines weiten, die Referenzfrage relativierenden Autobiographiekonzepts, dass immer wieder Anstrengungen unternommen werden, um Autobiographien durch Integration von Bild- und Dokumentenmaterial augenscheinlich zu „realisieren“ und ihre komplexen Narrative zeitlich einzuordnen. Schließlich geraten, und dies ist im erinnerungskulturellen Kontext von kaum zu überschätzender Bedeutung, die ethischen Aspekte bei Aufgabe der Referenzfrage vollkommen aus dem Blick: Bernhard Fetz weist mit einem süffisanten Verweis auf Paul de Mans „verdrängte Biographie“ darauf hin, dass die Metapher des „geschriebenen Lebens“ allzu leicht dazu verführe, sich aus der moralischen Verantwortung des eigenen Lebens zu stehlen – was vor allem mit Blick auf das 20. Jahrhundert zu schwerwiegenden Konsequenzen führe; denn vier Jahre nach de Mans Tod tauchten aus Archiven Texte auf, die seine Kollaborationstätigkeiten im besetzten Belgien aufdeckten (vgl. Fetz 2006, 16 f.).

Aus medientheoretischer Sicht ist kaum zu bezweifeln, dass es sich beim autobiographischen Buch in erster Linie um ein schriftsprachliches Artefakt handelt, das aus Buchstaben, Wörtern, Sätzen und Kapiteln, eingeschlossen zwischen zwei Buchdeckeln, ausgewiesen und legitimiert mit verschiedenen paratextuellen Elementen, besteht. Semiotisch betrachtet, ist der autobiographische Text eine Verknüpfung verschiedener Sprachzeichen, die zusammengenommen erst assoziative und nachvollziehende Prozesse beim Leser auslösen. In einem zeitlich umfassenden Transformationsprozess werden komplexe und assoziativ arbeitende Erinnerungsarbeiten und -vorgänge des Autors in Sprache und Narrative übersetzt, die vor allem die kognitive Bewältigung von verschiedenen, sich vielfach überlappenden lebensgeschichtlichen Zeitschichten zum Ziel haben.¹¹ Gleichzeitig ist vorauszusetzen, dass ein Autor „Gattungswissen“ besitzt, d. h. das Schreiben einer Autobiographie erfordert einen spezifischen kognitiven Umgang mit der Erzählung (vgl. Raible 1999, 16). Es handelt sich

¹⁰ In der amerikanischen Autobiographieforschung wird dieses neuere Verständnis mit „life writing“ bezeichnet (vgl. Mittermayer 2009a, 69).

¹¹ Vgl. die Ausführungen zum „kommunikativen und epistemischen Schreiben“ bei Raible 2004, 198 ff.

beim autobiographischen Schreiben um kodierte Sinnzuschreibungen, die über einen gewissen Entstehungszeitraum unter Berücksichtigung bestimmter äußerer Rahmenbedingungen von einem autobiographisch Schreibenden vorgenommen und in einen interpretatorischen Zusammenhang gebracht werden. Die Manuskripte werden dann, sofern sie veröffentlicht werden, in einem verlegerischen Prozess redigiert und zu einem Buchprodukt verarbeitet, das im Laufe der Zeit möglicherweise in verschiedenen Auflagen, in verschiedenen Formaten, mit verschiedenen Paratexten erscheint – oder aber schnell wieder vom Buchmarkt und damit aus der Wahrnehmung des Lesers verschwindet.

Für das Zustandekommen des *autobiographischen Pakts* bedarf es jedoch des Lesers, der sich das Geschriebene zu einem späteren Zeitpunkt unter ganz bestimmten Bedingungen im Leseprozess aneignet – der autobiographische Text muss von Seiten des Lesers *dekodiert* werden.¹² Die Paradoxie der autobiographischen Erzählung besteht darin, dass mittels des Mediums „autobiographisches Buch“ beim Leser die Vorstellung von der Präsenz des Autors geschaffen wird, die auf einer faktischen Illusion beruht: So nah uns der rezipierte Autobiograph, durch dessen Augen wir seine Geschichte erleben, im Zeitpunkt der Rezeption auch sein mag, ist er doch tatsächlich zeitlich, räumlich und körperlich mehr oder weniger weit von uns entfernt. Der weitere Rezeptionsprozess wiederum ist von einer Vielzahl von Faktoren wie Vorwissen, sozialer Herkunft, Geschlecht etc. abhängig. Durch sie schreibt der Leser der Autobiographie Sinn zu – eben aus seiner Perspektive. Weiter muss in diesem Kommunikations- und Rezeptionsprozess auch auf die grundsätzlichen kognitiven Sprachkompetenzen des Lesers hingewiesen werden: Sprachwissen und Weltwissen sind zentrale Einflussfaktoren bei der Wahrnehmung und Rezeption von Medien und ihres Zeichenrepertoires (vgl. Christmann/Groeben 2001, 148 ff.). Diese Sinnzuschreibungen im Leseprozess sind denkbar heterogen und für die Frage nach dem Verstehen autobiographischer Texte von wesentlicher Bedeutung; denn das Verstehen ist immer nur ein tentatives, niemals vollständiges, und beruht allein auf komplizierten Projektions- und Aneignungsprozessen, in denen sich Autorhorizont und Leserhorizont in der Textrezeption verschränken (vgl. Iser 1994). Schon allein aufgrund der Komplexität eines Textes mit seiner Vielzahl von Identifikationspotentialen und offenen Verweisungszusammenhängen spricht Eco (1977) auch vom „offenen Kunstwerk“. Nicht der Autor bzw. die historisch beschriebene Person selbst, sondern ein durch die Schrift vermitteltes, in unserem Bewusstsein nach subjektiver Maßgabe differenziertes, *mentales Bild* – eine ephemere Vorstellung – tritt uns bei der Rezeption von Autobiographien entgegen (vgl. Sachs-Hombach 2006, 37 ff.). Die Schrift und ihre Zeichen sind ein vermittelndes Medium, über das wir uns am Beispiel der Autobiographie verstehend einem, durch den Text letztlich ungreifbarem, Leben nähern – somit ist die autobiographische Erzählung letztlich ein rein sozialkommunikatives

12 Das zirkuläre Kommunikationsmodell, das durch Stuart Hall maßgeblich geprägt wurde und gegenwärtig das soziologisch einflussreichste Kommunikationsmodell darstellt, orientiert sich sowohl an der Produktions- wie auch an der Rezeptionsseite und berücksichtigt dabei auch das Medium als Vermittlungsmittel. In diesem Kommunikationsmodell wird davon ausgegangen, dass sinnhafte Kodierungen seitens des Produzenten keineswegs auf entsprechende, produktionsadäquate Dekodierungen seitens des Lesers oder Zuschauers treffen: Letzterer markiert vielmehr eine Instanz der interpretativen Sinnentschlüsselung im Kommunikationsprozess, die je nach eigenem Wissens- und Erfahrungshorizont sowie unter Berücksichtigung des soziokulturellen Umfelds unterschiedliche Zugangsweisen und Dekodierungsmuster erlaubt (vgl. dazu Marchart 2008, 143 ff.).

Produkt mit referentiellen Potentialen. Die Rezeption einer schriftsprachlichen Autobiographie ist somit eine verknüpfende Projektion unseres Selbst – sie ist und bleibt in diesem Sinne eine Illusion im Bewusstsein des Lesers.

2.2 Bild (Fotografie)

Autobiographischen Veröffentlichungen ist oftmals ein mehr oder weniger großer Bild- und Dokumentenkörper beigelegt. Die Auswahl dieses Körpers ist kaum als zufälliger Akt aufzufassen.¹³ Autobiographien sind weitaus mehr als bloße akribische Aufzeichnung oder Literarisierung eines Lebens: Sie vermitteln im metaphorischen Sinne ein „Lebensbild“, das durch fotografische Abbildungen visuell unterstützt wird (vgl. Ní Dhúill 2009, 190). Die technischen Reproduktionsmöglichkeiten erlauben es, Fotografien, Abbildungen, Dokumente u. ä. in großer Zahl zum Begleitmaterial zu machen, was heutzutage im Zusammenhang von Autobiographien und Erinnerungen in sehr umfangreicher Form genutzt wird. Bereits vor den Möglichkeiten der massenhaften fotografischen Reproduktion wurden Autobiographien mit Kupferstichen visuell angereichert. Bild- und Dokumentenmaterial in der Autobiographie (oder wie im Fall Reich-Ranickis als parallele Bildband-Veröffentlichung zum autobiographischen Text) haben neben weiteren die kommunikative Funktion, Lebensgeschichte zu authentifizieren und zu belegen und zu legitimieren und somit einen gemeinsamen Wahrnehmungs- und Bezugsrahmen zum Leser aufzubauen. Der *faktische* Zweck kommt wohl am besten durch die Integration von Lebensdokumenten wie Pässen, Ausweisen, Zeugnissen o. ä. zum Ausdruck: Sie bilden die Dokumentation und Ausweisung einer zeitlich fixierbaren Identität. Der zentrale Bildreferent der fotografischen Abbildung ist jedoch aus naheliegenden Gründen der Autor und sein Umfeld selber. Aus der Kunstgeschichte ist bekannt, dass vor allem dem Porträt, dem Kopf als wichtigsten Körperteil, eine hohe Bedeutung bei der Identifizierung einer Person beigemessen wird: Das Gesicht gilt als zentrales Ausdrucksmittel der leiblichen Kommunikation (vgl. Preimesberger 1999, 15).¹⁴ Darüber hinaus sind Fotografien des Autors, die verschiedene Lebenszeiten umfassen, der Versuch, eine lebensgeschichtliche Konti-

13 Dies beweisen die mitunter ausführlichen Bildkommentierungen in Autobiographien, die das zunächst „sprachlose“ und nicht-narrative Bild in einen kommunikativen Kontext einbetten und somit autobiographischen Sinn zuschreiben. Allein in der Autobiographie W. J. Siedlers („Wir waren noch einmal davon gekommen“, 2004) finden sich mehr als 200 Fotografien und Abbildungen aus den verschiedensten Zusammenhängen, alle mit einem Kommentar versehen. In den Anmerkungen zu den autobiographischen Aufzeichnungen U. von Hassells, einem Widerstandskämpfer des „20. Juni 1944“, die kurz vor seiner Hinrichtung entstanden sind, findet sich eine Bilderliste, die Vorschläge von Fotografien enthält, die es in die Veröffentlichung aufzunehmen gelte (vgl. von Hassell [1944] 1994, 326).

14 Somit verwundert es nicht, dass gerade das Autor-Konterfei eine beliebte Frontabbildung auf dem Buchumschlag von Autobiographien ist. Im Fall Reich-Ranicki gibt es verschiedene Buch-Versionen: Eine zeigt den Autor, den Kopf leicht nach rechts geneigt auf die rechte Hand gestützt, in nachdenklich-kritischer Haltung, frontal mit dem Gesicht zum Leser blickend; eine weitere Ausgabe zeigt wieder das Porträt, allerdings streicht die rechte Hand über den Kopf. Beide Fotografien verkörpern Reich-Ranicki in einem Alter, das nahezu dem Zeitpunkt der Veröffentlichung zu entsprechen scheint und somit dem Leser das „bekannte Bild des Literaturkritikers“ vorführt, mit etwa 78 Jahren. Eine weitere Ausgabe hat Reich-Ranicki mit seiner Frau „Tosia“ auf einer Bank sitzend zum Gegenstand – und versinnbildlicht so, was auf dem Klappentext als Zitat von Frank Schirrmacher angebracht steht: „Reich-Ranicki hat eine der schönsten Liebesgeschichten dieses Jahrhunderts geschrieben.“ Die neue Buchauflage zum Anlass des Films zeigt den jungen Reich-Ranicki in der Porträt-Gegenüberstellung mit dem Schauspieler Schweighöfer.

nuität zu vermitteln, die das grundsätzlich Fragmentarische, Disperse und Ungreifbare einer lebensgeschichtlichen Vergangenheit in einen kohärenten und identitätsrelevanten Zusammenhang zu stellen versucht.¹⁵ Was aber bedeutet die Integration von weiteren über die porträthafte Einzeldarstellung hinausgehenden Bild- und Dokumentenmaterialien in die Autobiographie? Was vermitteln Abbildungen und Fotografien, die inhaltlich andere Bezugskontexte herstellen, als die bloß leibliche Entwicklung? Was wird mit Fotografien über die Lebensgeschichte hinaus vermittelt? Welche sozialkommunikativen Funktionen übernehmen sie? Welche Bilder des Autors, seines Umfelds und seiner Zeit werden gezeigt? In welchem Zusammenhang stehen autobiographisches Bildmaterial und lebensweltliche, historische, zeitgeschichtliche, erinnerungskulturelle Kontexte? Wie werden die Fotografien narrativiert und diskursiviert? Und: Welchen Erkenntniswert besitzen Fotografien aus Sicht der Fototheorie überhaupt? Diese Fragen drängen sich bei der Beschäftigung mit autobiographischem Bildmaterial unweigerlich auf.

Während die autobiographische Erzählung, wie beschrieben, *mentale Bilder* und kognitive Repräsentationen im Bewusstsein des Lesers in Anknüpfung an sein eigenes lebens- und zeitgeschichtliches Vorwissen und die jeweiligen Rezeptionskontexte erzeugt, handelt es sich demgegenüber bei *Abbildern* (als Gebrauchsbilder) im engeren Sinne um wahrnehmungsnahe Zeichen (vgl. Sachs-Hombach 2006, 74 ff.). Es ist hauptsächlich die Fotografie, ein Bildformat mit hohem Objektivitäts- und Glaubwürdigkeitsanspruch, das zur visuellen autobiographischen Kommunikation genutzt wird. Dabei ist die Schwarz-weiß-Fotografie gegenüber dem Farbfoto von noch höherem Objektivitätswert („etwas schwarz auf weiß“ haben). Fotografien scheinen auf den ersten Blick räumliche Transparenz zu vermitteln, sie schaffen Sichtbarkeiten und haben hohen Verweisungs- und Zeigenscharakter, der im autobiographischen Kontext eine wichtige deiktische Funktion erfüllt (vgl. Barthes 1989, 12 f.). Kaum einem Bildmedium wird in der Alltagskommunikation mehr Wahrhaftigkeit zugeschrieben als der Fotografie. Ein tiefer Glaube an die direkte Referentialität begleitet die Fotografie von ihrem Beginn an, ein Glaube an die unverstellt greifbare Wirklichkeit im Bild, die die Fotografie als einzigartiges Dokument auszeichnet (vgl. Riedel 2002, 7). In der Fotografie verkörpert sich die Sehnsucht nach einem Festhalten der Zeit, das vor dem Hintergrund des lebensgeschichtlichen Alterns eine entscheidende Bedeutung erhält; denn der epistemologische Zugang zur eigenen Vergangenheit wird häufig über Fotografien hergestellt. Narrative Geschichten generieren sich aus fotografischen Betrachtungen, sei es, dass diese als Gesprächsgeneratoren bei der Betrachtung von Familienalben, sei es, dass diese als autobiographische Erinnerungsstützen genutzt werden (vgl. Krauss 2006, 71). Neben ihrem nostalgischen Charakter prägen lebensgeschichtliche Fotografien ihre sentimental Fermente, die sich aus dem empfundenen Verlust von Lebenszeit ergeben (vgl. Sontag [1980] 2006, 21). Jedoch stellt die belichtete „Spur“ als bloßer Abdruck und Index der Zeit, welches ein zentrales Leitmotiv der Fotografie bis heute darstellt (vgl. Greimer 2009, 51), für den autobiographischen Kontext eine ähnliche Paradoxie her, wie dieser bereits für die Schrift aufgewiesen wurde: Die Fotografie erzeugt eine bloß scheinbare Präsenz von Vergangenheit, die zum Zeitpunkt der Betrachtung längst verschwunden ist (vgl. Sontag

15 Dem steht die Auffassung Susan Sontags gegenüber, nach der Fotografien die Realität erst fragmentieren und pluralisieren (Sontag [1980] 2006, 28).

[1980] 2006, 22). Es handelt sich beim Betrachten von Fotografien um kontextabhängige Reaktualisierungen eines längst verschwundenen und mit dem bloßen Auge kaum wahrnehmbaren Augenblicks, ein der Wirklichkeit abgerungener Moment. Das Bild steht nicht für sich, es verdeckt mit seiner Oberflächlichkeit eher die dahinter stehende Vitalität des Lebens und ist jeweils abhängig vom Auge des Betrachters. Die Fotografie übt somit nach Barthes lediglich eine Beglaubigungsfunktion aus: „Jegliche Photographie ist eine Beglaubigung von Präsenz“ (Barthes 1989, 97).¹⁶ Anders als die Schrift „spricht“ die Fotografie nicht, das Bild ist per se nicht-narrativ und weist keine sich zwingend aus dem Inhalt ergebenden Zusammenhänge auf. Die Fotografie ist eine „Botschaft ohne Code“ (vgl. Greimer 2009, 42). Eine ikonologische Bildbetrachtung, wie sie im Anschluss an Panofskys Methode Eingang in die Sozialwissenschaften gefunden hat, findet dort ihre Grenze, wo Bilder in einen spezifischen kommunikativen Kontext eingelassen werden (vgl. Fuhs 2006, 207 f.). Einzelne Fotoanalysen, wie sie in der „dokumentarischen Methode der Bildinterpretation“ vorgenommen werden, machen aus einem pragmatischen, sozialkommunikativen und rezeptionsorientierten Ansatz wenig Sinn (vgl. zur dokumentarischen Methode, Bohnsack 2006, 45 ff.). Die autobiographisch pragmatisierten Fotografien sind nicht zu dem Zweck allein entstanden, später einmal in einer Autobiographie eingebunden zu werden (schon gar nicht, wenn es sich um örtliches oder zeitgeschichtliches Bildmaterial handelt). Autobiographisch integrierte Fotografien weisen mitunter völlig unterschiedliche Entstehungszusammenhänge auf.¹⁷ Autobiographisches Bildmaterial erschließt sich also weniger über die Analyse innerfotografischer Strukturen als vielmehr in seiner Gesamtheit über die sozialkommunikative Verwendung und Ausweisung in der Autobiographie. Die Narrative des Bildes, die nicht dem Bild an sich eigen sind, sondern je nach Verwendungs- und Rezeptionskontext variieren, werden erst durch deren Besprechung und Kommentierung in einem ganz bestimmten Kontext zum Sprechen gebracht (vgl. Fuhs 2006, 208). In der Autobiographie finden sich hierzu meist kommentierende Zusätze und Anmerkungen zu den ausgewählten Bildern, oder aber sie ergänzen an entsprechender Stelle den autobiographischen Text.¹⁸ Fotografien werden als Argumentationsmaterial eingesetzt, das über den reinen Anschauungs- und Informationswert hinausgeht; dazu werden sie entsprechend diskursiviert (vgl. Riedel 2002, 152). Bilder in der Autobiographie, die in ihrer Entstehung aus völlig heterogenen Kontexten stammen, kommunizieren somit in einem ganz bestimmten sozialkommunikativen Zusammenhang – und berufen sich dabei auf den autobiographischen Pakt. Über die Kommentare werden die Bedeutungspotentiale der Abbildungen für den Leser als autobiographisches Deutungsangebot (vorläufig) festgelegt – jedoch ist es wiederum der Leser bzw. Betrachter mit seiner eigenen „Sehbiographie“, der letztlich das Bild für sich entschlüsselt: Bilder verweisen auf Bilder,

16 Es ist erstaunlicherweise Roland Barthes, der in seinem Essay „Die helle Kammer“ eine vorsichtige essentialistische Verknüpfung zwischen Fotografie und Vergangenheit herstellt. Dies resultiert vor allem aus seinen autobiographischen Annäherungen an das fotografische „Bild“ (im doppelten Wortsinn) seiner Mutter.

17 In der Autobiographie „Wir sind noch einmal davongekommen“ von W. J. Siedler (2004) beispielsweise findet sich im Anhang eine Auflistung der Archive und Quellen, aus denen die zahlreichen Bilder und Dokumente entnommen sind.

18 Auf das „falsche“ Ausweisen der Bilder, auf die „falsche“ Vereinnahmung von Bildern soll hier nicht näher eingegangen werden.

die wir in unserem Kopf im Laufe unserer Mediensozialisation angeeignet haben (vgl. Fuhs 2006, 218). Damit beanspruchen autobiographisch verwendete Bilder oftmals einen lebens- und auch zeitgeschichtlichen Wiedererkennungswert für den Betrachter und laden sich so gedächtnispolitisch auf. Dies wird umso deutlicher, sofern es sich um erinnerungskulturelle Bildtypen handelt, mit denen aus der Mediensozialisation bekannte und mental verfestigte Bilder aufgerufen werden.

Menschliches Gedächtnis (als Grundlage autobiographischer Reflexion) und Fotografie (als Lebensabbildungen) unterscheiden sich in wesentlichen Hinsichten: „Das Gedächtnis achtet der Daten nicht, es überspringt die Jahre oder dehnt den zeitlichen Abstand. Die Auslese der von ihm vereinten Züge muß dem Photographen willkürlich dünken“ (Kracauer [1927] 1977, 24). Das autobiographische Gedächtnis arbeitet weniger chronologisch als vielmehr assoziativ, episodisch und konstruktivistisch. Es stiftet Sinn in der narrativen Konstruktion als kognitive Bewältigung zeitlicher Kontingenz aus einer gegenwärtigen Perspektive heraus; die Fotografie dagegen ist plane Oberfläche, Spur und Index, technisch-apparativ hervorgebracht durch fotochemische Prozesse – ein Raubbau an der Wirklichkeit. Das fotografische Bild „saugt“ die „Aura“ der Wirklichkeit ab, hält diese für einen Sekundenbruchteil fest; ein Bruchteil, der für das menschliche Auge nicht wahrnehmbar ist (vgl. Benjamin [1931] 1996, 297). Es schafft, wie Benjamin in einem psychoanalytischen Vergleich bemerkt, Ansichten eines optisch Unbewussten, es bringt latente Strukturen der Wirklichkeit hervor und ist, ähnlich wie die psychoanalytische Methode, Hilfsmittel zur Aufdeckung des vordergründig Unsichtbaren (vgl. ebd., 290). Dabei ist die Fotografie ihrem Wesen nach sinnentleert und damit abhängig von ihren Diskursen. Fotografien werden erst zu bedeutungsgeladenen Artefakten, sobald sie pragmatisiert und in einen Rezeptionskontext gestellt werden. Autobiographische Fotografien sind demnach keine Bilder, die ihren Sinn aus sich selbst erschließen. Erst die Integration in einen autobiographischen Rahmen lädt die Fotografie mit lebensgeschichtlichem Sinn auf. Derart verwendete Fotografien werden so zu sozialkommunikativen Artefakten, mit denen weit mehr als bloße Abbildung geleistet werden soll; sie schaffen Projektionsflächen und identifikatorische Anknüpfungspotentiale für den Betrachter und dienen mitunter als Argumentationsgrundlage. Sie bilden ein Panorama, das anschlussfähige Projektionen beim Betrachter hervorruft. Letztlich beeinflussen sie das „Bild“ des Lesers in erheblichem Maße, ersetzen die wahrnehmungsnahen Bilder des Betrachters doch die mentalen Bilder im Kopf des Lesers. Möglicherweise verstellen Fotografien eines Menschen und seiner Geschichte mehr als sie zeigen: „Unter der Photographie eines Menschen ist seine Geschichte wie unter einer Schneedecke vergraben“ (Kracauer [1927] 1977, 26).

2.3 Biographischer Film (Biopic)

Filme ziehen im (auto-)biographischen Kontext jenseits der Filmwissenschaften zunehmend Aufmerksamkeit auf sich (vgl. Mittermayer et. al 2009). Zeit- und Lebensgeschichte stehen im biographischen Film ebenso wie in der schriftlichen Autobiographie in einem inhaltlichen und formalästhetischen Spannungsverhältnis, jedoch beruhen die Effekte audiovisueller Darstellungen primär auf der Suggestivität und Emotionalität des bewegten Bildes. Die Art und Weise der filmischen Darstellung bezieht vor dem Hintergrund zeitgeschichtlicher Horizonte ihre Brisanz aus der Frage, mit welchen Bildern und Schemata der historische Kontext und die historischen Cha-

raktere (als typisierte Protagonisten des Films oder Buchs) gestaltet werden. Auch biographische Filme weisen spezifische Rezeptionskontexte auf und basieren auf dem Vorwissen der Zuschauer.

Biographische Filme, auch Biopics genannt, gehören seit Entstehung des Films Ende des 19. Jahrhunderts zum festen Repertoire der filmischen Gattungsgeschichte. Sie differenzieren sich in fiktionale Spielfilme mit referentielltem Bezug (vgl. Klein/Werner 2010) und in nicht-fiktionale Dokumentarfilme (vgl. Weilepp 2010). Dabei orientieren sich biographische Filme am Leben so genannter „Persönlichkeiten“, durch deren Augen dem Zuschauer historische Zusammenhänge vermittelt werden: „Seit mehr als einem Jahrhundert wird unser Blick auf historische Lebensläufe von filmischen Bildern mitgeprägt. Das bedeutet nicht nur, dass der Film als Quelle für die Lebensbeschreibung von Personen, die in dieser Zeitspanne gelebt haben, zunehmend an Bedeutung gewonnen hat. Filmische Wiedergabe ist im Zeitalter der Massenmedien am Erscheinungsbild so genannter ‚berühmter Persönlichkeiten‘ entscheidend beteiligt. Und auch der Spielfilm ist als biographisches Medium mittlerweile ein wesentlicher Vermittler der öffentlichen Wahrnehmung historischer Figuren und ihrer Lebensgeschichten – die durchaus weit vor dem 20. Jahrhundert angesiedelt sein können“ (Mittermayer 2009b, 501). Der Nationalsozialismus (und die ehemalige DDR) bilden im deutschen Erinnerungskontext einen wichtigen historischen Hintergrund, vor dem sich biographische Filme des 20. Jahrhunderts entfalten (vgl. Wende 2007). Damit wird der biographische Film neben der schriftlichen Autobiographie zum Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses und erinnerungskultureller Kontroversen in der Alltagskommunikation; darüber hinaus stößt er die erkenntnistheoretische Frage nach der medialisierten Repräsentativität von Zeitgeschichte im Film an.¹⁹

Eine Schwierigkeit hinsichtlich filmischer Analysen bildet für die empirischen Geschichtswissenschaften ebenso wie für die soziologische Biographieforschung die Frage nach „fact/fiction“ (vgl. Aurich 1995, 118). Historische Daten und reale Personen bilden die referentiellen Eckpunkte biographischer Filme. Jedoch ist die Frage nach der „Wahrheit“ des Biopic schon aufgrund der Wahl eines künstlichen Mediums problematisch; vielmehr interessiert am biographischen Film dessen sozialkommunikativ-diskursiver Umgang mit Vergangenheiten (vgl. Custen 1992, 10). Filme bieten keine Abbildungen von Wirklichkeit, sondern es handelt sich bei ihnen um konstruierte und semiotisch kodierte Deutungsangebote eines Filmemachers und seines Teams. Filmbilder erschöpfen sich nicht am Inhalt des Dargestellten, sondern sie arbeiten transformativ: Soziale und historische Wirklichkeiten werden (in der filmischen Montage) zu verschlüsselten Zeichensystemen umgearbeitet, deren Bilder mehr aussagen als das unmittelbar Gezeigte. Die *ästhetische Gestaltung der Filmbilder* – die Sorgfalt am und im Bild des Biopic –, durch die bereits *wesentliche* Standpunkte, Vorstellungen und Auffassungen über den behandelten Stoff vermittelt werden, ist daher ein wichtiger Aspekt der Filmanalyse, der mit den bisherigen Ansätzen qualitativer Forschung nur schwer zu fassen ist – was seine bisher stiefmütterliche Behandlung erklären mag.²⁰

19 Vgl. zur Konflikthaftigkeit von Erinnerungskulturen im Spannungsfeld zeitgeschichtlicher Forschung Jarausch/Sabrow 2002.

20 Visuelle Kunst kann als metaphorischer Ausdruck verstanden werden, der versucht, sich mit anderen Mitteln als der Sprache sozialen und historischen Wirklichkeiten zu nähern. Ein Denken in Bildern ist möglich, es folgt jedoch anderen Regeln als die Sprache. Wesentlich zur analytischen Betrachtung ist

Historische Filme bilden Projektionsflächen und Resonanzräume kollektiver Erinnerungen und Erfahrungen, die emotional aufgeladen sind; sie sind wie alle Medien der Erinnerungskultur für den Zuschauer vielfach anschlussfähig an eigenes Vorwissen und eigene Erfahrungshorizonte: „Spielfilme verarbeiten die in einer konkreten Gesellschaft zum Zeitpunkt der jeweiligen Film-Produktion mit einem konkreten historischen Ereignis verbundenen kulturellen Sinnkonstruktionen und semantischen Deutungsmuster, sie reflektieren bestehende Ängste und Hoffnungen, sie spiegeln Faszination, Bedürfnisse und Phantasien und sie konservieren kollektive – politische und sozialpsychologische – Dispositionen“ (Wende 2007, 7). Dies gilt im engeren Sinn ebenso für Biopics: „All cinematic lives had to be understandable in terms that viewers would find congruent with their own experiences“ (Custen 1992, 20).²¹ Biopics werden so erzählt, dass sie für den Zuschauer nachvollziehbar werden; die Motivation von Handlungen der Protagonisten muss erkennbar sein (vgl. Mittermayer 2009b, 504). Somit konstruieren und reproduzieren Biopics gleichsam biographische, soziale und historische Ordnungsvorstellungen, die sich allerdings im Lauf der Zeit verändern können.

Das audiovisuelle Medium Biopic ist ein Filmgenre, das (auto-)biographische Vorlagen benutzt, um diese in einer dramatischen, mehr oder weniger frei gestalteten Erzählung in Bild und Ton wiederzugeben. Anders als bei der Schrift, über die mentale Bilder evoziert werden, anders als bei der sprachlosen Fotografie, die mehr mit ihrem Licht und Schattenspiel verdeckt, als dass sie aufweist, ist der Film grundsätzlich ein Medium, das die verschiedenen Sinne des Zuschauers anspricht; seine suggestive Bild- und Tongewalt wirken synästhetisch auf die gesamte sinnliche Wahrnehmung des Filmrezipienten ein. Die Filmrezeption ist (vor allem im Kino) durch ein somatisches Mitfühlen (Auge, Ohr, Emotionalität, Kognition) geprägt, das durch den Einsatz von Musik entsprechend gesteigert werden kann.²² Es handelt sich beim Genre des Biopic nicht um einen dokumentarischen Film über eine Person, der mit echten und authentischen Bild- und Quellenmaterial, mit dem Einsatz von Zeitzeugen arbeitet, sondern um eine freie Verfilmung autobiographischen Stoffes, in der mit dramaturgischen und filmästhetischen Mitteln die Lebens- und Entwicklungsgeschichte einer bekannten Persönlichkeit dargestellt wird. Anders als in der schriftlichen Autobiographie, bei der wir durch die Augen des Erzählenden sehen, sehen wir den Biographierten jedoch als Person von außen. Diese Persönlichkeit entstammt meist der politischen oder künstlerischen Sphäre (vgl. Mittermayer 2009b, 502). Häufig findet sich zu Beginn des Films ein Hinweis darauf, dass es sich bei den folgenden Darstellungen um „wahre Begebenheiten“ handelt oder aber die Geschichte auf „wahren Begebenheiten“ beruht, was auf einen freien Umgang mit dem behandelten Stoff hinweist. Biopics arbeiten mit (bekannten) Schauspielern, deren Habitus am Biographierten orientiert ist, und künstlichen Kulissen (vgl. Custen 1992, 34 ff.). Folgende Definition bestimmt den Charakter des Biopic: „Biopics behandeln in fiktionalisierter

das Vorhandensein eines Mediums, das in einzelne Elemente zerlegt werden kann (vgl. Brandstätter 2008, 21).

21 Die kontextuellen Bedingungen bei der Aneignung von Filmen und medialen Texten werden in der Film- und Mediensoziologie gegenwärtig stark reflektiert. Es wird davon ausgegangen, dass mediale Texte wie der Film polysem strukturiert sind, d. h. denkbar breite Aneignungs- und Identifikationsspielräume für den Zuschauer bieten (vgl. Winter 1992, 70 ff.).

22 Vgl. zur Phänomenologie des Films als Wahrnehmungserlebnis Elsaesser/Hagener 2007.

Form die historische Bedeutung und zumeist in Ansätzen das Leben einer geschichtlichen belegbaren Figur. Zumeist wird deren realer Namen in der Diegese verwendet. Dabei muss nicht eine ganze, geschlossene Lebensgeschichte (von der Geburt bis zum Tod) erzählt werden; vielmehr genügt es, wenn der ‚rote Faden‘ der Handlung durch einen oder mehrere Lebensabschnitte einer historischen Person gebildet wird, deren Porträtierung im Mittelpunkt steht. Geht es im Historienfilm um einen Sachverhalt, so konzentriert sich die Biographie auf eine zentrale Persönlichkeit“ (Taylor 2002, 22). Biopics arbeiten häufig assoziativ, fragmentarisch und konstruktiv (wie übrigens die autobiographische Erinnerung auch; hier finden neurologische Befunde zur Arbeitsweise unseres Gedächtnisses ihre filmästhetische Entsprechung).

Biopics werden wie die Autobiographie über ihre Paratexte als außerfilmisch referentiell ausgewiesen. Anders als die Autobiographie aber verleugnen Biopics nicht ihre fiktionalen Gestaltungselemente (vgl. Klein/Werner 2010, 154). Die Referenzfrage ist beim Biopic schon durch seinen Spielfilmcharakter eine weit gefasste. Namen, Orte und Zeitangaben sind meist real und dienen als Authentifizierungssignale für den Zuschauer (vgl. ebd., 159). Die eingesetzten Schauspieler verkörpern dagegen die Künstlichkeit des Films. Ein dramaturgisch-narrativer „Vorteil“ des Biopic ist es gegenüber dokumentarfilmischen Formaten, die klassischerweise nicht-narrativ sind, dass die story „geschlossen und kohärent“ konzipiert werden kann, wohingegen der Dokumentarfilm mit Lücken, Brüchen und dem Fehlen von entsprechendem Originalmaterial umzugehen hat (vgl. Taylor 2002, 85 f.). Die filmnarrative Gestaltung von Zeit (als Lebens- und historische Zeit) bildet einen wichtigen Punkt in Biopics: Sie reicht von linearen zu nicht-linearen, von offenen zu geschlossenen Erzählformen (vgl. ebd., 113 ff.). Zeitlichkeit im Biopic differenziert sich weiter in Erzählzeit und erzählte Zeit. Die Erzählzeit erstreckt sich meist über die üblichen Spielfilmformate von 90 bis maximal 180 Minuten, die erzählte Zeit umfasst im Extremfall ein ganzes Leben, bei selektiver oder assoziativer Erzählweise einzelne ausgewählte Ausschnitte und Sequenzen. Die Überbrückung von auseinanderliegenden Zeitabschnitten oder Raum-/Zeitsprüngen erfolgt mittels der filmästhetisch gestaltenden Montagetechnik. Die Art und Weise der Montage (des Filmschnitts) selbst gehört zum Darstellungsrepertoire eines jeden Films und ist so ein wichtiges Gestaltungsmittel, das aufschlussreiche Einblicke in die Vermittlung des Filmstoffs geben kann.

Schrift, Fotografie und Film bilden drei inhaltlich wie formal verschiedene mediale Repräsentationsmöglichkeiten von Lebens- und Zeitgeschichte. Alle drei Repräsentationsformen bieten unterschiedliche Zugänge zur Vergangenheit eines Lebens und seiner Zeit. Keine von ihnen ist in der Lage, das Leben „an sich“, so „wie es gewesen ist“, einzuholen. Es handelt sich unter Berücksichtigung ihrer unterschiedlichen Entstehungszusammenhänge um medial konstruierte Interpretationen; das gilt auch für die schriftliche Autobiographie. Die prinzipielle Uneinholbarkeit des erlebten Lebens im Schrift-, Bild- oder Filmmedium bedeutet allerdings nicht automatisch eine Auflösung der Referenzfrage. Sie bleibt gerade aufgrund der Gattungswahl zwingend bestehen, lässt sich jedoch nicht auf eine bloße Entsprechung reduzieren, sondern ist an ihre mediale Repräsentation und deren Gestaltungsform gebunden: Die Referenzfrage fließt somit auch in die Frage der ästhetischen Transformation ein. Die häufigste Form intermedialer Verweisungen findet sich im Schrift/Bild/Fotografie-Zusammenhang: Die Integration von Abbildungen in der Autobiographie zur Illustration, Legitimierung und Authentifizierung einer Lebensgeschichte ist heutzutage ein

übliches Verfahren. Biopics hingegen werden aufgrund des hohen Produktionsaufwands in der Regel nur über Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens gedreht.

Der Rezeptionskontext bildet gegenüber der Entstehung eines (auto-)biographischen Artefakts im Zeitpunkt der Wahrnehmung einen wichtigen Rahmen. Wie beschrieben, realisieren sich (auto-)biographische Darstellungsformen und Deutungspotentiale erst, wenn sie von einem Leser, Betrachter oder Zuschauer unter bestimmten Voraussetzungen rezipiert werden. Die sozialkommunikative Ebene autobiographischen Schreibens und Reflektierens wird wirksam, sofern diese Artefakte in einem öffentlichen Zusammenhang besprochen und diskutiert werden. Dabei ist das individuelle historische Selbstverständnis maßgeblich an der Wahrnehmung und Interpretation (auto-)biographischer Artefakte beteiligt.

3. Marcel Reich-Ranicki – mediale Repräsentationen eines Lebens

Wenn er spricht, ist der Adressat meist deutsches Publikum, das sich von ihm in aller Regel gern und leicht beeindrucken lässt (Gnauck 2009, 232).

Marcel Reich-Ranicki bietet als Person des öffentlichen Lebens und der Medien eine vielgestaltige Projektionsfläche für Generationen von Lesern und Zuschauern. In ihm spiegelt sich ein Leben unter den ideologischen Spannungen, Massenmorden und Widrigkeiten des 20. Jahrhunderts, aber auch im Schatten ihrer bis heute andauernden Aufarbeitung. Während er lange Zeit vornehmlich als prominenter und umstrittener Literaturkritiker wahrgenommen wurde, rückte spätestens nach Erscheinen seiner Autobiographie *Mein Leben* 1999 seine jüdische Verfolgungs- und Überlebensgeschichte in Polen in den Aufmerksamkeitsbereich einer breiten Öffentlichkeit – eine Geschichte, über die er nach eigener Auskunft lange Zeit lieber geschwiegen hatte. Die Niederschrift seiner Lebensgeschichte geht zurück auf ein Versprechen, das er seiner Frau Teofila Reich 1943 nach der Flucht aus dem Warschauer Getto gegeben hatte, aber erst auf Drängen weiterer ihm nahestehender Personen 1993 einzulösen begann. Bereits vor 1993 waren einzelne Teile in Artikeln oder Reden veröffentlicht worden. Das Verfolgungstrauma saß jedoch zu tief, um es noch einmal durchleben zu wollen. So kommt wohl in seinem kurzen autobiographischen Nachwort wie nirgendwo sonst die tiefe Angst und Verunsicherung eines durch die langen Verfolgungen Traumatisierten zum Ausdruck (vgl. Reich-Ranicki 1999, 555). Seine polnischen Jahre haben ihn tief getroffen, die „Uranst der Ohnmächtigen“ verfolgt ihn bis heute (vgl. Gnauck 2009, 226). Dies unterstreicht das vorletzte Kapitel²³ seiner Autobiographie, das sich mit den „Auschwitz“- und „Schlussstrichdebatten“ der 1990er Jahre beschäftigt. Andererseits meint Anz, dass der Anlass zum Verfassen seiner Autobiographie ein anderer gewesen sei: 1994 hatte sich im Anschluss an einen Artikel Reich-Ranickis über Christa Wolf ein Streit um seine Tätigkeit beim MBP²⁴ entsponnen, der vom Journalisten Tilman Jens, einem Sohn des Freundes Walter Jens, kräftig angeheizt wurde. Es folgten öffentliche Anschuldigungen und weitere Verdächtigungen, die letztlich dazu geführt haben sollen, dass Reich-Ranicki seine Position vertei-

23 Vgl. „Ende der Schonzeit“, Reich-Ranicki 1999, 540-551.

24 Das Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego (Ministerium für Öffentliche Sicherheit, MBP) war das Organ für Nachrichtendienst und Gegenspionage der polnischen Geheimpolizei von 1945 bis 1954.

digen wollte: „Als andere begannen, Nachforschungen über sein Leben anzustellen, wollte er ihnen seine eigene Version entgegenstellen (Anz 2004, 63).“

Beschreibt man Reich-Ranicki in den nicht unproblematischen Schemata der Erinnerungskulturforschung, so ist er „Opfer“, „Verfolgter“, „Täter“ und „Zeitzeuge“ zugleich.²⁵ Seine „Opfer-/Verfolgungsgeschichte“ beginnt mit seiner Geburt in Polen, einem Land, das immer wieder von latenten antisemitischen Ressentiments geprägt war. Die „Opfergeschichte“ schreibt sich im Nationalsozialismus nach Übersiedlung der Familie Reich nach Berlin ab 1933 während seiner Schulzeit fort. Später wird ihm die Aufnahme eines Studiums verwehrt, er wird 1938 aus Deutschland ausgewiesen und nach der Einnahme Warschaus durch die deutschen Truppen ins Warschauer Getto gesperrt. Umstritten ist, inwieweit er dort als „Opfer-Täter“ im Rahmen seiner Tätigkeit beim so genannten „Judenrat“ bezeichnet werden kann, dessen Mitglieder Privilegien gegenüber ihren jüdischen Mitgefangenen genossen (vgl. Gnauck 2009, 56 f.). Auch gibt es Gerüchte um seine Tätigkeit beim jüdischen Ordnungs- und Polizeidienst (vgl. ebd., 58 ff.); diese sicherte ihm möglicherweise das Überleben. Er blieb „Opfer und Verfolgter“ nach der Flucht aus dem Warschauer Getto 1943 während der Jahre im Versteck bis 1944. Nach der Befreiung durch die Rote Armee und seinem Beitritt zur polnischen Militäradministration begann seine kommunistische „Täter-Geschichte“: Zunächst als Postensor von Briefen, dann nach kurzer Tätigkeit in Berlin, wo einige bislang ungeklärte Spitzeltätigkeiten für den polnischen Geheimdienst mit seinem Namen in Verbindung gebracht werden (nicht bewiesen), als Vize-Konsul und später als Konsul in London, wo er nachweislich einige politische Personen der polnischen Exilregierung beobachtete und eine entsprechende Kartei anlegte (vgl. Gnauck 2009, 120 ff.). Im Zuge der osteuropäischen Schauprozesse an vermeintlichen politischen Gegnern bzw. Abweichlern und (jüdischen) Westemigranten erbat Reich-Ranicki Ende 1949 seine Londoner Demission und kehrte nach Warschau zurück, wo er sich einem Parteiverfahren stellen musste, das mit seinem Ausschluss (Grund: „ideologische Entfremdung“) und einer kurzen Haftzeit endete; hier beginnt wieder seine „Opfer-/Verfolgten-Geschichte“, wenn auch für ihn in milder Form, wie er selber berichtet (vgl. Reich-Ranicki 1999, 331 f.).

Nach der Haftentlassung entwickelte sich seine Karriere als Literaturkritiker langsam, erst in Warschau, dann, nach seiner Flucht 1958, in der Bundesrepublik. Hier differenziert sich das Schema „Opfer“ und „Täter“ auf verschiedenen Ebenen aus. Seine jüdische Vergangenheit blieb ein Teil seiner Identität, mit der er im Literaturbetrieb und in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde. Seine politischen Aktivitäten in Polen blieben lange Zeit unbekannt, Reich-Ranicki macht hierzu bis heute nur wenige Angaben. Zum vehementen „Schreibtischtäter“ wird er in einem ganz anderen Sinne aus Sicht vieler Schriftsteller und Romanciers, mit denen er als Literaturkritiker immer wieder hart ins Gericht ging, deren Bücher er buchstäblich verriss.

Wie viel Sinn macht die Differenzierung in „Opfer“ und „Täter“? Über die Sinnhaftigkeit und Trennschärfe derartiger Kategorien lässt sich streiten, über die lebensgeschichtlichen Kausalitäten und Zusammenhänge umso mehr. Es ist festzuhalten, dass Reich-Ranickis Lebensgeschichte, unabhängig von seiner Person, ein Beispiel der vielen traurigen und in ihren Ausmaßen kaum fassbaren „Opfer-/Verfolgten-geschichten“ des 20. Jahrhunderts aufweist. Er gehört zur Generation der Zeitzeugen,

25 Vgl. zum Umgang mit diesen Kategorien Assmann 2006, 72 ff.

die aufgrund ihres natürlichen Todes allmählich aussterben. Als Überlebender der Shoah hat er vieles erlitten, spätere politische Aktivitäten als Kommunist, die für Reich-Ranicki heute auf Druck der Öffentlichkeit rechtfertigungsbedürftig erscheinen, lassen sich aus früheren Erfahrungen sicherlich ein Stück weit erklären. Es gab für überlebende Juden nach 1945 eine Reihe guter Gründe, sich nach dem erzwungenen Sieg über den Nationalsozialismus in Deutschland kommunistisch-antifaschistischen Aktivitäten anzuschließen.²⁶ Seine Lebensgeschichte ist gerade aufgrund der Generationenlage und des historischen Kontextes – er erlebte letztlich vier verschiedene gesellschaftspolitische Systeme – zeitgeschichtlich exemplarisch. Jedoch kommt der „Opfer-/Täter“-Differenzierung in sozialkommunikativer Perspektive eine noch ganz andere erinnerungskulturelle Funktion zu, wie sie Jureit beschreibt: Sie führt im moralisch aufgeladenen Erinnerungsritual zu einer kollektiven Vereinnahmung des „Opfers“ – hier eines „Opfers“, das sich heute gegenüber den Kindern und Enkeln der „Täter“ antikomunistisch und versöhnlich zeigt. Jureit nennt diesen Trend „opferidentifizierte Erinnerungskultur“, mit der eine Erlösung aus der nach wie vor drückenden „Last der Vergangenheit“ durch Opferidentifikation seitens der nichtjüdischen Nachgeborenen unmittelbar erreicht werden soll (vgl. Jureit/Schneider 2010, 10). Ihre These geht dahin, dass umgekehrt die mittlerweile kaum mehr vorhandenen Erinnerungen an die Täter zumeist über Personen geführt werden, die nicht zur Erinnerungsgemeinschaft gehören (vgl. ebd., 30); als stereotypisierte „Nazis“ (im extremen Fall im so genannten „Hitlerismus“ gipfelnd, der Konzentration auf die Figur Hitlers als Täter, eine Deutungsperspektive, die die Verbrechen des nationalsozialistischen Deutschlands auf einige wenige Personen zu konzentrieren versucht) verfestigen sich dabei schematisierte Bilder über die zunehmend undeutlicher werdenden Täter, die mit der historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit als tragfähiger Nährboden der NS-Ideologie nur noch wenig zu tun haben. Mediale Darstellungen haben an dieser Entwicklung einigen Anteil. Die Folge eines „opferidentifizierten“ Erinnerens sei, so Jureit weiter, dass sich die Erinnerungsgemeinschaft der zweiten Generation auf Seiten der moralisch „Besseren“ verorte, „richtige“ Erinnerungen für die nachfolgenden Generationen festschreibe und darüber hinaus zu historischen Verleugnungen bezüglich der Erinnerungspotentiale seitens der Täter neige (vgl. ebd., 52 f.). Mit anderen Worten: Die Erinnerungen an die Täterseite geraten in diesem Prozess zu einer unspezifizierten und schematisierten Restgröße, die nur noch diffus mit der Gegenwart zusammenzuhängen scheint.

Inwieweit solchen Entwicklungen die (auto-)biographischen Repräsentationen Reich-Ranickis als mediale Projektionsflächen Vorschub leisten, soll im folgenden Abschnitt diskutiert werden.

3.1. *Mein Leben – Autobiographie*

Nie war ich ein halber Pole, nie ein halber Deutscher – und ich hatte keinen Zweifel, daß ich es nie werden würde. Ich war auch nie in meinem Leben ein ganzer Jude, ich bin es auch bis heute nicht (aus: Marcel Reich-Ranicki: Mein Leben, S.12).

²⁶ Vgl. dazu auch die umfassende Studie von Hartwig (2000) zur Remigration jüdischer Migranten mit kommunistischem Hintergrund in die DDR.

Der Leser der Autobiographie wird – unabhängig, welche Ausgabe er besitzt – zunächst über die Paratexte mit dem Autor Reich-Ranicki vertraut gemacht. Neben den Klappentexten, den kurzen lebensgeschichtlichen Abrissen sowie einigen lobenden Zitaten seitens der Kritik ist vor allem die fotografische Abbildung Reich-Ranickis für den weiteren Wahrnehmungsprozess entscheidend: Das „Bild“ des Buchumschlags, das den Autor mal nachdenklich sinnierend, mal gemeinsam mit seiner Frau Teofila und in der neuesten Ausgabe in Gegenüberstellung zum Schauspieler Schweighöfer zeigt, begleitet den Leser während des gesamten Leseprozesses. Die letzte Ausgabe verbindet im Rezeptionsprozess Biopic und Buch und führt beide mediale Repräsentationen so eng zusammen. Es ist das gegenwärtige „Bild“ des Autors, das die meisten seiner Leser und Zuschauer aus unzähligen Mediendarstellungen der letzten Jahre von ihm kennen und das den Wahrnehmungsprozess in erheblichem Maße steuert.

Die autobiographische Erzählung setzt mit einer Anekdote zur Frage nach der Identität Reich-Ranickis ein. Auf einer Tagung der „Gruppe 47“ fragt der zu diesem Zeitpunkt noch unbekannte Günter Grass, was denn nun Reich-Ranicki sei; dieser antwortete mit der oben zitierten Wendung – die er jedoch kurze Zeit später unter Berufung auf seine Heimatlosigkeit (und der Ersatzheimat Literatur) widerruft. Da die abstrakte Schrift ein Medium ist, das anders als die sinnentleerte Fotografie oder der suggestiv-emotionale Film die Widersprüchlichkeit und Komplexität einer autobiographischen Selbstinszenierung am adäquatesten darzustellen in der Lage ist, wird somit gleich zu Beginn die Subjektivität des Autors positioniert und gleichzeitig widerrufen. Nach dieser Exposition beginnt die Autobiographie sich in klassisch-traditionaler Ich-Form und chronologischer Erzählstruktur zu entwickeln. Diese chronologische Struktur wird an einigen Stellen von assoziativen Vor- und Rückblenden durchbrochen, die zumeist lebensgeschichtliche Kontinuitäten aufzudecken versuchen. An nur wenigen Stellen stellt sich das autobiographisch reflektierende Subjekt in Frage, die narrative Struktur ist von einer kontinuierlichen Entwicklung und inneren Teleologie gekennzeichnet, die gegen die zeitgeschichtlichen Umstände in Anschlag gebracht wird. Die Vergangenheit, so scheint es, steht im autobiographischen Bewusstsein des Autors in direkter Entsprechung zur Erzählung. So erinnert diese autonome, Ich-inszenierte Erzählform an die klassischen Vorlagen der Blütezeit bürgerlicher Autobiographien im 18. und 19. Jahrhundert.

Die Erzählung ist in fünf Teile untergliedert.²⁷ Diese fünf Teile stellen an ihren Schnittstellen wesentliche Umbrüche und Zäsuren in den Erinnerungen Reich-Ranickis dar: seine Kinderjahre in Polen und Berlin (1. Teil), seine Ausweisung aus Deutschland, die Jahre im Warschauer Getto und im Versteck als Jugendlicher und Heranwachsender (2. Teil), die Befreiung vom Nationalsozialismus und seine Tätigkeit für die polnische Militäradministration und den polnischen Geheimdienst als junger Erwachsener (3. Teil), seine Flucht in den Westen und der Beginn seiner Karriere als Literaturkritiker bis zur Aufnahme seiner Tätigkeit für die Frankfurter Allgemeine Zeitung als Erwachsener (4. Teil), schließlich der letzte Abschnitt als Höhepunkt seiner Karriere bis zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seiner Autobiographie (5. Teil). Die Erzählung schließt mit einer privaten Widmung an seine Frau Teofila. Die einzelnen Teile sind weiter in Kapitel untergliedert, deren Titel teils thematisch

27 Erster Teil, 1920 – 1938, zweiter Teil 1938 – 1944, dritter Teil 1944 – 1958, vierter Teil 1958 bis 1973, fünfter Teil 1973 – 1999.

(Bsp.: „Ordnung, Hygiene, Disziplin“), teils metaphorisch (Bsp.: „Die Tür führt ins Nebenzimmer“) ausgewiesen sind.

Die Lektüre bietet je nach Rezeptionskontext²⁸ eine Reihe von Lesweisen und Interpretationsmöglichkeiten, denen hier im Einzelnen nicht nachgegangen werden kann: als Pole, als Deutscher, als Jude, als „Opfer“, als „Täter“, als Zeitzeuge, als Mann (und seine Beziehungen zu Frauen), als Literaturkritiker, als Karrierist, als bürgerlicher Intellektueller, als konservativer Kulturvertreter etc. Im Rahmen vorhandener Deutungspotentiale sind unterschiedliche Zugänge zur autobiographischen Erzählung denkbar. Vor allem hängt die Rezeption vom eigenen Erfahrungshintergrund des Lesers ab; ebenso vorausgesetzt wird ein Grundwissen über Nationalsozialismus, Kommunismus und nachkriegsdeutsche Vergangenheitsbearbeitungen, ohne welches man die Argumentationen, Standpunkte und Abgrenzungen Reich-Ranickis nur schwer nachvollziehen kann – oder aber andere Rezeptionsweisen entwickelt. In den narrativen Modulationen spielen spezifische Zeitgeschichtsdiskurse der (mediale) Öffentlichkeit eine erhebliche Rolle bei der Darstellungsweise des historischen Erfahrungsraums. Auch wenn vom Autor stets zurückgewiesen, ist gerade vor dem Hintergrund der zeitgeschichtlichen Erfahrungen im Licht der gegenwärtigen Erinnerungskulturpraktiken die (passiv-erleidende) Opferperspektive – nicht nur als Jude, sondern auch als Literaturkritiker – dominant, deren (aktiv-gestaltender) Gegenpart die beharrliche Auseinandersetzung und Identifizierung mit der deutschen Literatur und die Entwicklung hin zum Literaturkritiker steht. Durchsetzung und Erfolg des letzteren ist nicht zuletzt als mögliche Kompensation der ersten zu verstehen. Jedoch kann man auch hier die autobiographische Selbstinszenierung mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung lesen.

Als wichtige Projektionsfläche für deutsche Vergangenheitsbearbeitungen und erinnerungskulturelle Praktiken möchte ich kurz auf einige Aspekte der Erzählung hinsichtlich der darin enthaltenen Geschichtsdarstellungen und ihre möglichen Wahrnehmungsweisen eingehen, die sich erst aus der Betrachtung der Gegenwart, vor allem auch dem faktischen wie moralischen Untergang des „real existierenden Sozialismus“ erklären lassen. Zunächst ist anzumerken, dass Reich-Ranickis Autobiographie im Wesentlichen an sein deutsches (Fernseh- und Lese-)Publikum adressiert ist, was meiner Auffassung nach auf einige Ausarbeitungen der Erzählung Einfluss nimmt.²⁹ So ist etwa, wie bereits angemerkt, der auffällig versöhnliche Ton trotz der von ihm wahrgenommenen Verschiebungen im deutschen Geschichtsbild am Ende

28 In Polen etwa wurde die Übersetzung seiner Autobiographie gerade einmal 2000 Mal verkauft – Reich-Ranickis Lebensgeschichte interessierte dort kaum und wurde wenig diskutiert (vgl. Gnauck 2009, 222). Dies resultiert, wie Gnauck schreibt, nicht zuletzt aus der „Flucht“ Reich-Ranickis aus Polen, ebenso wie aus seinen eher abgrenzenden Beschreibungen gegenüber seiner „polnischen Identität“.

29 Diese Adressierungen (in pädagogischer Absicht) kommen indirekt in einer Reihe von Hinweisen heraus: „Ich wollte, wie jeder Kritiker, erziehen, doch nicht etwa die Schriftsteller – einen Schriftsteller, der sich erziehen lässt, lohnt es sich nicht zu erziehen. Ich hatte vielmehr das Publikum im Auge, die Leser. Um es ganz einfach zu sagen: Ich wollte ihnen erklären, warum die Bücher, die ich für gut und schön halte, gut und schön sind, ich wollte sie dazu bringen, diese Bücher zu lesen“ (Reich-Ranicki 1999, 534 f.). Diese adressierte pädagogische und aufklärende Absicht durchzieht ebenso augenscheinlich seine Autobiographie (vgl. als direkte „Publikumsansprache“ auch ebd., 539). Bezeichnend deshalb auch seine Bemühung des berühmten Zitat Stalins, nach der die „Hitlers kommen und gehen, das deutsche Volk aber bleibe“ (vgl. ebd., 358).

seiner Erzählung zu erklären (vgl. Reich-Ranicki 1999, 550 f.).³⁰ Reich-Ranicki erteilt damit gewissermaßen eine Form von kollektiver historischer Absolution: „Das Urteil über Deutsche, die sich dem Nazi-Regime nicht widersetzen, ist angesichts der Schärfe, mit der dieser Kritiker häufig urteilt, bemerkenswert milde. Vielleicht hat auch das zum enormen Erfolg dieser Autobiografie in Deutschland beigetragen (vgl. Anz 2004, 37).

Reich-Ranicki spart in seiner Autobiographie nicht mit Darstellungen, die die Brutalitäten, Grausamkeiten und Zynismen der deutschen Okkupation Polens und der Konzentration der Juden im Warschauer Getto aufweisen; so lauten Kapitelüberschriften etwa „Die Jagd ist ein Vergnügen“, „Todesurteile mit Wiener Walzern“ oder „Eine nagelneue Reitpeitsche“, wodurch deutlich auf die nationalsozialistischen Verbrechen angespielt wird, die in den Kapiteln auch entsprechend „realitätsnah“ ausgearbeitet werden. Auch spart Reich-Ranicki nicht mit Namen (SS-Offizier Höfle) brutaler deutscher bzw. österreichischer Täter, jedoch werden ebenso die humaneren Züge (beim Kommissar für den jüdischen Wohnbezirk Auerswald) beschrieben.³¹ Einige Anekdoten beschreiben weiterhin detailliert, wie Juden im Warschauer Getto gedemütigt, gefoltert und umgebracht wurden (vgl. ebd., 178 ff.). Grundsätzlich aber sind, bis auf wenige Ausnahmen, die Beschreibungen der Täterseite soweit schematisiert, dass sie kaum eine Beziehung zur Gegenwart herstellen und wichtige Fragen über die Bedeutung der damaligen Verhältnisse für unser heutiges nichtjüdisches Verständnis aufwerfen (Generationenzusammenhänge; historische Entwicklung bundesrepublikanischer Erinnerungskulturen). So dominiert an vielen Stellen der versöhnliche Ton, der in sich recht widersprüchlich erscheint.³² Die Schule in Person des Lehrers Knick (vgl. ebd., 48 ff.) steht ebenso als zeitgeschichtliches Symbol des „anderen Deutschlands“ wie auch das Fichte Gymnasium, das „anständig“ blieb (vgl. ebd., 70). Auch die Klassengemeinschaft funktioniert und hält gegen ideologische Auswüchse zusammen (vgl. ebd., 76 f.).³³ Anz vermutet, dass Reich-Ranicki sich seine privaten Kindheitserinnerungen nicht zerstören wollte (vgl. Anz 2004, 40). Neben den einzelnen brutalen Szenen des Warschauer Gettos werden keine weiteren Fragen bezüglich der Massenmorde seitens des nationalsozialistischen Deutschlands aufgeworfen. Vielmehr gibt Reich-Ranicki als Motiv, 1946 nach Berlin (in polnischer Uniform) zurückzukehren, die Sehnsucht nach der Stadt, die ihn geprägt hatte, an –

30 Ruth Metzger spricht von einer „rechtsintellektuellen Offensive“, die auch vor den Tabus deutscher Erinnerungskultur nicht Halt mache (vgl. Metzger 2004). Autobiographisch bezeichnend für diese rechtsintellektuellen Verschiebungen sind die autobiographischen Erinnerungen von J. C. Fest („Ich nicht“, 2006) und W. J. Siedler („Wir waren noch einmal davongekommen“, 2004). Vgl. zu den erinnerungskulturellen Dimensionen beider Autoren Heinze (2008 und 2010).

31 An einigen Stellen ist die autobiographische Darstellung gekennzeichnet von (rassischen) Stereotypen, die als ontologische Merkmalszuschreibungen von Reich-Ranicki auch gegenüber den „Juden“ angeführt werden; so bedient sich Reich-Ranicki einer Diktion, die Klischees und Stereotype reproduziert (zur „Musikalität“ der Juden, vgl. Reich-Ranicki 1999, 219; zum „Exotismus“ der Ostjuden, vgl. ebd., 178 f.; zur „Überempfindlichkeit“ der Juden, vgl. ebd., 303). Umgekehrt wird er selber offensichtlich immer wieder in verschiedenen Situationen mit ähnlichen Stereotypen konfrontiert (vgl. ebd., 301 f.).

32 Reich-Ranicki sieht sich bis heute als „Fremder“ und „Außenseiter“ in Deutschland, betont aber immer wieder seine Nähe zu Sprache und Kultur.

33 Unbehagen macht sich bei Reich-Ranicki auf einem späteren Klassentreffen 1963 breit, da seine jüdische Leidensgeschichte als Gesprächsthema komplett ausgeblendet wird; jedoch entschuldete Reich-Ranicki auch hier seine Klassenkameraden – obwohl er vermutet, dass sie mehr gewusst haben als zugegeben (vgl. Reich-Ranicki 1999, 77 ff.).

Abneigung, Vorbehalte oder Abscheu gegenüber dem Land der „Täter“, durchaus denkbare Reaktionen auf die Leidenserfahrungen, werden nicht thematisiert.

Antikommunismus und der Versuch, seine politischen Aktivitäten zwischen 1944 und 1949 herunterzuspielen bzw. zu rechtfertigen, liegen aus heutiger Perspektive auf Linie einer öffentlich-diskursiven, hegemonialen Pauschalverurteilung des antifaschistischen Ostblocks, der moralischen Verurteilung des „real existierenden Sozialismus“. Reich-Ranicki gesteht einen Fehler ein, einem System gedient zu haben, das aus heutiger Perspektive für Totalitarismus und Unterdrückung steht (vgl. ebd., 315 ff.).³⁴ Sein damaliges Handeln beschreibt er als notwendige Folge seiner Verfolgungserfahrungen (vgl. ebd., 299). Reich-Ranicki argumentiert so aus einer gegenwärtig herrschenden Mehrheitsmeinung, legt jedoch den Beginn seiner abweichenden Überzeugung von der offiziellen KP-Parteiideologie, von der er nur noch das Scheitern erwartete, zeitlich in die frühen 1950er Jahre. Diese frühen, nachträglich konstruierten autobiographischen Abgrenzungen gegenüber politischen Fehlentwicklungen in den osteuropäischen Ländern der 1950er Jahren sind als kollektive Deutungsmuster bekannt.

Die Darstellungen des Nationalsozialismus wie auch die politischen Entwicklungen des kommunistischen Polens verstärken den Eindruck aus einer gegenwärtigen Erinnerungskulturpraxis, dass hier in der autobiographischen Beschreibung trotz Mahnungen und Vorbehalten ein zeitgeschichtlicher Diskurs praktiziert wird, der schonungsvoll mit dem nichtjüdischen deutschen Leser – seinem Publikum – verfährt. Zwar werden die nationalsozialistischen Gräueltaten thematisiert, allerdings werden diese individuell personalisiert und relativieren sich somit in Bezug zu heute. Dem Leser wird der Eindruck vermittelt, gemeinsam mit Reich-Ranicki auf ein Stück entrückter deutscher Geschichte zu schauen. Aufgrund der (zweifelsohne dominierenden) „Opfer“- wie aber auch „Täter“-Aspekte in seiner Lebensgeschichte bieten die autobiographischen Darstellungen, mit denen sich Reich-Ranicki narrativ konstruiert, eine Projektionsfläche auch für nichtjüdische Deutsche, die – wenn auch unter anderen Bedingungen – breite Identifikationspotentiale und Anknüpfungspunkte bereit hält.

3.2 Sein Leben in Bildern – Fotoband

Im Jahr 2000 erscheint eine Bildbiographie als Visualisierung zu Reich-Ranickis Autobiographie, die von seinem Kollegen Frank Schirrmacher herausgegeben wurde. Dieser hatte sich als guter Bekannter der Familie mit der reichhaltigen Fotosammlung Reich-Ranickis beschäftigt, die dieser offensichtlich in großen Kartons auf seinem Dachboden bis heute aufbewahrt. Erstaunlicherweise sind dabei wesentliche Aufnahmen und Dokumente auch aus der Zeit des Warschauer Gettos erhalten geblieben.

Es ist ausdrücklich darauf zu verweisen, dass die Fotografien und Abbildungen verschiedenen Entstehungskontexten entstammen, autobiographische Bedeutung erst in der hier selektiv zusammengestellten Form zugeschrieben wird – das Rezeptionsformat „autobiographisch“ ist also als pragmatischer Verwendungszusammenhang zu verstehen. Die wesentlichen Spuren der Fotografien folgen, so Schirrmacher, einerseits der „Opfergeschichte“ wie auch der späteren Karriere (vgl. Schirrmacher 2000, 7). Schirrmacher würdigt in seiner Einleitung das Lebenswerk Reich-Ranickis, weist

³⁴ Dass er dabei die problematischen Teile seiner politischen Arbeit eher verschweigt, wird durch die Analyse von Gnauck (2009) aufgewiesen.

auf seine „Doppelgesichtigkeit“ als verfolgter Jude und prominenter Literaturkritiker hin (was im hier vorliegenden Bildband durchaus metaphorisch als „Vielgesichtigkeit“ Reich-Ranickis verstanden werden kann). Das ausufernde Lob, die Hervorhebung des zeitgeschichtlichen „Werts“ von Reich-Ranickis Lebensgeschichte kommt einer erinnerungskulturellen Vereinnahmung des „Opfers“ sehr nahe. Schirmmacher spricht im Namen der Nachgeborenen als moralische Instanz, seine Wortwahl lässt auf die wie oben beschriebene Ausgrenzung und Distanzierung von „den Nazis“ als Täter schließen, ohne diese in einen Bezug zur deutschen Geschichte und der deutschen Gesellschaft zu stellen.³⁵ Damit wird implizit die seit den 1980er Jahren begonnene Distanzierung von den Verbrechen des nationalsozialistischen Deutschlands weiter festgeschrieben.

Der Bildband ist anders als die Autobiographie in vier Abschnitte unterteilt: Der erste Teil umfasst das Aufwachsen in Włocławek, die Berliner Jugendjahre sowie die Ausweisung (nicht „Deportation“, wie es im Bildbandtext heißt) nach Polen (vgl. ebd., 16 ff.). Der zweite Teil widmet sich dem Warschauer Getto, der Flucht und dem Versteck, der Tätigkeit in Berlin, Warschau und London bis hin zur Flucht 1958 aus Polen (vgl. 40 ff.). Der dritte Teil ist der Arbeit als Literaturkritiker bei der ZEIT und der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* als „Literaturchef“ gewidmet (vgl. ebd., 82 ff.). Der vierte und letzte Teil behandelt die Zeit seit dem Literarischen Quartett und visualisiert den Lebensabschnitt als „Medienstar“ (vgl. ebd., 216 ff.). Die Gewichtung fallen also anders aus als in der Autobiographie, was sicherlich dem noch verfügbaren Bildmaterial geschuldet ist.

Die kommentierenden Texte stammen zum Teil aus Originalzitate aus der Autobiographie, zum Teil handelt es sich um Zitate und Reflexionen von Literaten und Mitstreitern des Literaturbetriebs zur Person Reich-Ranickis und zeichnen reflexionsartig sein Porträt, setzen Bild und Text in einen bedeutungsvollen Zusammenhang.³⁶ Das Bildmaterial besteht überwiegend aus Fotografien verschiedenster Formate, Abbildungen von Reich-Ranickis Büchern, über ihn verfasste Artikel oder satirische Zeichnungen; einige Dokumente sind ebenfalls hinzugefügt. Thematisch werden Fotografien gezeigt, die sich geographisch auf wichtige Orte im Leben Reich-Ranickis beziehen. Ebenso werden Familienfotografien im engeren und weiteren Zusammenhang präsentiert; seine Ehefrau Teofila nimmt einen breiteren Raum ein (auch ihre Familie wird gezeigt). Auch zentrale Artikel von Reich-Ranicki (etwa über den Schriftsteller Wolfgang Koeppen) werden integriert. Ein zeitgeschichtlich wichtiges Überbleibsel aus der Zeit der Verfolgung bilden sicherlich die wenigen erhaltenen Fotografien aus dem Warschauer Getto. Die weitaus zahlreichsten Fotografien bilden die literarischen Begegnungen Reich-Ranickis, die Darstellungen literarischer Ereignisse, die Integration wichtiger literarischer Protagonisten sowie eine Reihe von künstlerisch-perspektivierten Impressionen Reich-Ranickis selbst, die vielfältige Facetten seines gestischen und mimischen Ausdrucks festhalten. Auf diesen Bildern erscheint er meist als aktiver und tatkräftiger Literaturarbeiter in den verschiedensten sozialen Situationen des Kulturbetriebs. Die fotografische Qualität ist dem jeweiligen

35 So spricht Schirmmacher von den „Machthabern“ – eine Form der Hitlerzentrierung –, die für den Tod der Familie Reich-Ranickis verantwortlich gewesen seien (vgl. Schirmmacher 2000, 9).

36 So werden Kommentare durch Dritte meist mit einer Fotografie desselben verbunden, vgl. etwa 108 f. (Günter Grass) oder 132 f. (Siegfried Unseld). Unklar bleibt, ob Kommentar und Bild (Situation) zeitlich zueinander passen.

Alter der Bilder geschuldet und reicht vom Schnappschuss bis hin zu kunstvollen Inszenierungen. Wie die Autobiographie folgen die Fotografien in ihrer Grundstruktur einer chronologischen Reihung, die nur an einigen Stellen durch frühere, thematisch gesetzte Fotografien durchbrochen wird.

Die Porträtfotografie auf dem Buchumschlag stammt zeitlich aus der Gegenwart der Veröffentlichung: Reich-Ranicki posiert, den Betrachter frontal anschauend, in bekannter Haltung, die linke Hand stützt den Kopf und symbolisiert wache Aufmerksamkeit. Im Hintergrund erkennt man schemenhaft eine große Bücherwand. Die Eingangsfotografie zeigt Reich-Ranicki vor dem Ausschnitt (s)einer Bücherwand, die auf eine reichhaltige Bibliothek schließen lässt. Stehend, frontal den Betrachter anschauend, halten seine Hände eine Büste des von ihm hoch geschätzten Thomas Mann – eine literarische Symbolfigur in schweren Zeiten für Reich-Ranicki.³⁷ Das zweite Eingangsbild (vor dem Vorwort) zeigt Reich-Ranicki sitzend hinter einem unordentlich aufgetürmten Bücherberg während der Sendung „Titel, Thesen, Temperamente“ aus dem Jahr 1967; den Hintergrund bilden Fotografien bekannter Autoren wie Günter Grass, Walter Jens oder Golo Mann. Die Konnotation Reich-Ranicki – Literatur wird also überdeutlich inszeniert, was sich durch den gesamten Bildband (vor aller „Opfergeschichten“) durchhält. Die letzten Fotografien folgen Reich-Ranicki bei der Spurensuche seiner Kindheit in Berlin und bilden damit einen runden Lebensbogen, gleichzeitig seine autobiographische Spurensuche, die kurz zuvor mit seinem Werk *Mein Leben* abgeschlossen worden war. Die vorletzte Fotografie kann allegorisch aufgefasst werden: Aus der Perspektive des düsteren Treppenhauses seines Elternhauses fotografiert, bildet den einzigen weißen Lichtpunkt in der Mitte des Bildes die halb geöffnete Eingangstür, durch die Reich-Ranicki mit dem Rücken zum Betrachter entschwindet. Die letzte Fotografie versinnbildlicht noch einmal die „Größe“ Reich-Ranickis: Ein aus der Unteransicht fotografiertes Bild zeigt ihn vor dem Hintergrund des Schauspielhauses am Berliner Gendarmenmarkt, das für ihn den wichtigsten Ort und das Symbol deutscher Kultur darstellt.

Welchen Einblick gewähren die Fotografien und Abbildungen? Sie illustrieren auf den ersten Blick schlaglichtartig sein Leben als deutscher Literaturkritiker und differenzieren das bislang vorherrschende Medienbild, das die meisten Zuschauer von ihm kennen. Es handelt sich neben den frühen Fotografien seiner Kindheit und Jugend und den wenigen zeitgeschichtlichen Aufnahmen (beruhend auf bekannten Bildern des kollektiven Gedächtnisses) primär um lebensgeschichtliche Begegnungen im nachkriegsdeutschen Literaturbetrieb – eine Reminiszenz an einen der prominentesten Literaturkritiker Deutschlands. Sie werfen ein Licht auf eine untergegangene Welt, deren Frontverläufe nicht nur durch die Aufteilung der Welt in Ost und West markiert wurden, sondern ebenso scharf durch den west- bzw. osteuropäischen Literaturbetrieb verliefen, zwischen deren Grenzen sich Reich-Ranicki bewegte. Ihren eigentlichen Wert beziehen die Fotografien nicht aus ihrem tatsächlichen Inhalt – der ist zumeist in Form des journalistischen Schnappschusses recht banal und unklar –, sondern aus ihrer erinnerungskulturellen Rahmung, aus den Projektionen des Betrachters, der bei ihnen ganz spezifische Assoziationen (eigene Erinnerungen) auslöst. So werden die

37 Thomas Mann nimmt in der Lebensgeschichte Reich-Ranickis eine zentrale Position ein, da er (gegen Hitler) das „andere Deutschland“ während der Zeit des Nationalsozialismus verkörperte (vgl. Reich-Ranicki 1999, 104 f.).

Fotografien zu einem ausschnittartigen Panorama des intellektualisierten und bürgerlichen Kulturbetriebs – was zweifellos wiederum auf die Figur Reich-Ranicki zurückspiegelt.

Im Gegensatz zur Autobiographie konzentriert sich die Bildbiographie auf die oberflächliche Selbstbebilderung eines Karriereverlaufs des Literaturkritikers; die „Opferperspektive“ scheint in ferne Vergangenheiten entrückt. Die Bilder bleiben im Gegensatz zur autobiographischen Erzählung stumm und leer, erst die Kommentare bzw. die autobiographischen Vereinnahmungen lassen eine chronologische Entwicklungsspur vermuten. Vereinzelt kommt ihnen ein hoher Authentizitätswert zu, vor allem in den Abbildungen der überlieferten gegenständlichen Zeugnisse wie der „Lyrischen Hausapotheke“ Erich Kästners, die seine Frau Teofila für Marcel Reich-Ranicki als Geburtstagsgeschenk 1941 handschriftlich übertrug. Ohne Kenntnis der autobiographischen Erzählung, ohne Kenntnis des Literaturbetriebs erschließen sich die Dimensionen des Fotografischen kaum – zumal sie überwiegend von einem geringen ästhetischen Wert zeugen. Die Fotografien erzeugen außerdem ein paradoxes Bild, das zum „jetzigen“ Zeitpunkt in der Präsenz der Betrachtung längst verschwunden ist: Reich-Ranicki wird demnächst 90 Jahre alt. Die Wirklichkeit der Fotografie als wahrnehmungsnahes Zeichen verdeckt mehr als das sie aufdeckt: Sie bietet leblose, autobiographisch pragmatisierte Projektionsflächen, die die Uneinholbarkeit der Vergangenheit verdecken und der Melancholie des vergangenen Augenblicks Vor-schub leisten.

3.3 *Mein Leben – Biopic*

Würde der Kritiker heute, auf das Jüdische in seinem Leben hin befragt, nicht gerne ausrufen: „Ich bin nicht Reich“? Und auf das Polnische angesprochen, ebenso heftig: „Ich bin nicht Ranicki“? Wenn er im Gespräch das Gefühl hatte, jemand wolle ihn in eine Schublade einsortieren, die ihm unpassend oder unbequem erschien, eine polnische oder jüdische zumal, pflegte Reich-Ranicki warnend den Zeigefinger zu heben: Man wolle ihn wohl wieder in ein Getto sperren (Gnauck 2009, 226).

Das Buch *Mein Leben* wurde 2009 vom Regisseur Dror Zahavi und dem Drehbuchautor Michael Gutmann als deutsche Fernsehproduktion in einer freien Adaption verfilmt. In den Hauptrollen spielen Matthias Schweighöfer (Reich-Ranicki zwischen 16 und 38 Jahren) sowie Katharina Schüttler („Tosia“). Diese vier Hauptbeteiligten haben in jeweils einzelnen Interviews ihre persönlichen Zugänge und Eindrücke zu diesem autobiographischen Stoff beschrieben.³⁸

Offensichtlich gingen den Dreharbeiten intensive Recherchen voraus. Schweighöfer beschreibt seine Konfrontation mit dem Nationalsozialismus wie folgt: „Wir waren fassungslos, als wir da am Set standen. Klar, man weiß, was damals geschehen ist. Ich hatte mich zur Vorbereitung der Rolle auch intensiv mit dem geschichtlichen Hintergrund beschäftigt. Aber wenn man dann so hautnah damit konfrontiert wird (...). Wirklich, wir waren fassungslos.“³⁹ Ebenso wie Schweighöfer unterstreicht auch Katharina Schüttler im Interview den Respekt, den sie der Figur „Tosia“ und den

38 http://www.daserste.de/meinleben/sendung_dyn~uid,18z45ojxe4spupcb~cm.asp. Stand 24.8.2010.

39 Siehe für dieses Zitat und die folgenden Aussagen Fußnote 38.

zeitgeschichtlichen Umstände entgegenbringt. Aus beiden Interviews spricht eine eher naiv klingende Ehrfurcht vor der Größe der Aufgabe und den Schwierigkeiten, sich als Protagonist in den historischen Kontexten zu bewegen.

Angesprochen auf die filmische Gestaltung und Auswahl der Person, antwortet Zahavi, dass Reich-Ranicki gerade nicht dem bekannten medialen Bild entsprechen sollte: „Jeder, der den Namen Reich-Ranicki hört, fängt sofort an, ihn nachzumachen. Hätte man versucht, das zu imitieren, wäre man Gefahr gelaufen, kabarettistisch zu werden. Deshalb haben wir uns für die andere Möglichkeit entschieden und das öffentliche Bild von Marcel Reich-Ranicki ignoriert. Ich glaube, man erreicht dadurch eine *höhere Glaubwürdigkeit* und vor allen Dingen ein *größeres Identifikationspotential für den Zuschauer* [Hervorhebung von mir, C. H.].“ Reich-Ranicki bzw. der filmisch dargestellte Lebensausschnitt wird so zu einer *allgemein anschlussfähigen, audio-visuellen Projektionsfläche* – die Last der nichtjüdischen deutschen Vergangenheit wird in der Gestaltung durch Identifikation mit seinem Opfer ausgeblendet. Der (nichtjüdische) Zuschauer soll sich nach Auffassung Zahavis mit dem „Opfer“ Reich-Ranicki und seiner Geschichte identifizieren, sich auf die moralisch integere Seite stellen und somit unbequemen Fragen enthoben werden. Betrachtet man die recht freie (und klischeebeladene) Adaption, so stellt sich die Frage, weshalb Zahavi überhaupt Reich-Ranickis Autobiographie als Grundlage des Films gewählt hat. Wollte er eine spezifische oder eine exemplarische Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus und Kommunismus? Oder war es die dramaturgische Ausschachtung der Liebesgeschichte von Marcel und Teofila Reich unter historisch schweren Umständen, die ihn zur Verfilmung bewogen hat? Dafür gibt der Film aber viel zu wenig von Reich-Ranickis amourösen Abenteuern, die in der Autobiographie ausführlich beschrieben werden, her. In der zeitgeschichtlichen und erinnerungskulturellen Bearbeitung des Stoffes verbinden sich jedenfalls die Erinnerungen Zahavis mit denen des Autobiographen Reich-Ranicki, da Zahavi, wie er selber sagt, in einem jüdischen Umfeld mit den Erinnerungen an die Shoah groß geworden ist. Insofern handelt es sich bei seiner Arbeit auch um ein Stück eigener Lebensgeschichtsaufarbeitung.

Der Drehbuchautor Michael Gutmann schließlich geht im Interview vor allem auf den kulturellen Zusammenhang von Erinnern und Erzählen ein. In der Auseinandersetzung mit Reich-Ranickis Lebensgeschichte, so Gutmann, haben sich für ihn das Bild differenziert, das bislang den medialen Diskurs dominierte. Seine Schwerpunktsetzung auf die Jahre in Polen und den Nationalsozialismus (die Zeit nach 1958 in der Bundesrepublik wird thematisch komplett ausgeblendet) begründet er mit dem Ziel, dadurch die widersprüchlichen Lebenserfahrungen und Rollenmuster Reich-Ranickis in dieser Zeit am besten herausarbeiten zu können. Ähnlich wie Zahavi weist Gutmann darauf hin, dass er durch die Umarbeitungen des lebensgeschichtlichen Stoffes vor allem auf die Rezeptionsprozesse des Lesers setzt: „Die Vielschichtigkeit eines Lebens wird auf einige Motive und Ereignisse reduziert. *Ich kann nur darauf vertrauen, dass die Zuschauer mittlerweile eine so große Erfahrung mit Adaptionen haben, dass sie wissen: Der Film ist nicht das Buch und schon gar nicht das Leben.* Es sind verschiedene Medien. Der Film hat Vorteile, und das Buch hat Vorteile. Der große Vorteil vom Buch ist, dass es den Leser nicht zu Bildern zwingt, sondern dass sie scheinbar von selbst im Kopf entstehen und sich gedankliche Räume öffnen. Wobei – das kann ein Film schon auch hin und wieder ... [Hervorhebung von mir, C. H.]“.

Auch in dieser Aussage wird auf die (anschlussfähigen) Bilder im Kopf des Zuschauers angespielt.

Der Film behandelt schwerpunktmäßig den Zeitraum von etwa Mitte der 1920er Jahre bis zu Reich-Ranickis Demission aus London als Konsul bzw. seine Haftzeit in Warschau Ende der 1940er Jahre. Geburt, frühe Kindheit oder familiärer Hintergrund der Eltern werden nicht thematisiert, ebenso bleibt der historische Kontext implizit und rudimentär: Der Film setzt auf das Vorwissen des Zuschauers. Er endet mit der Flucht aus Polen 1958. Die Länge entspricht dem gängigen Fernsehformat von etwa 90 Minuten. Das zentrale Strukturprinzip des Films ist eine (fiktive) Verhörszene zwischen dem inhaftierten Reich-Ranicki und einem polnischen Geheimdienstoffizier in Warschau. Gerichts- oder verhörartige Inszenierungsformen sind aus anderen Biopics bekannt, geben sie doch dem Protagonisten die Möglichkeit, sich lebensgeschichtlich zu rechtfertigen bzw. zu profilieren und gleichzeitig die individuelle Abgrenzung gegenüber einer ihn umgebenden Gesellschaft zu demonstrieren (vgl. Mittermayer 2009b, 508) – hier der polnisch-kommunistischen Gesellschaft. Der polnische Offizier ist im Verhör vor allem an Reich-Ranickis Verfolgungsgeschichte interessiert. Das Thema Literatur, nach Aussagen der Filmemacher ein zentrales Motiv (wie auch in der Autobiographie), das auf die spätere Tätigkeit als Literaturkritiker verweist, bleibt durchgängig sicht- bzw. hörbar in den narrativen Plot eingewoben. Zwischen Verhör und lebensgeschichtlicher Reflexion wird in regelmäßigen Abständen hin- und hergesprungen, die Chronologie läuft auf die Verhörszene zu, durchläuft sie zeitlich und endet im letzten Drittel mit der Beschreibung der polnischen Lebenswirklichkeit als Literaturkritiker. Die zeitgeschichtlichen Sprünge werden durch die Kohärenz des Erzählstrangs kaum sichtbar. Eine Vielzahl von bekannten stereotypen Mustern (etwa die damalige „weitsichtige“ Einschätzung der politischen Lage der Juden über ihr späteres Schicksal) wird an verschiedenen Stellen zur NS-Zeit bedient. Szenen, in denen die Grausamkeit der deutschen Besatzer in Warschau herausgestellt werden soll, tauchen relativ textnah zur Autobiographie, in ihrer Ausarbeitung jedoch stark individualisiert und auf das Stereotyp des „bösen Nazis“ zulaufend, immer wieder auf.⁴⁰ Dabei arbeitet der Film verkürzend die einzelnen autobiographisch beschriebenen Szenen ein und hängt sie in einer zeitgeschichtlich „leeren“ Form an einzelnen nationalsozialistischen Protagonisten auf. Diese Leerstellen sollen, folgt man den Aussagen des Drehbuchautors Gutmann, assoziativ durch den Zuschauer gefüllt werden. Anz hat auf diese narrativen Abstraktionen des Nationalsozialismus auch in der Autobiographie hingewiesen (vgl. Anz 2004, 40).

Ein filmästhetisches Stilmittel zur realitätsaffinen Darstellung des Grauens im Warschauer Getto ist die Einarbeitung dokumentarischen Materials. Die biedere und ungewöhnlich saubere Inszenierung des Gettos im Biopic wird mehrmals durchbrochen durch das plötzliche Einspielen von schwarz/weiß Originalaufnahmen, ohne diese jedoch in einen direkten Bezug zur Spielhandlung des Films zu setzen. Damit

40 Eine wichtige Szene ist die Demütigung der Juden bei der Zwangsarbeit für die Deutschen: Ein Berliner Soldat zwingt eine Jüdin, den Boden mit ihrem Schlüpfer zu wischen, was von den dort ebenfalls arbeitenden Brüdern Reich beobachtet wird. Die Herkunft „Berlin“ wird zum Thema zwischen Marcel und dem Soldaten, der sich als begeisterter Herta BSC-Fan zu erkennen gibt. Nachdem Marcel ihm eine Frage zu einem ganz bestimmten Spielergebnis beantworten kann, entlässt der Soldat die beiden Brüder aus der Arbeit. Anschließend fordert er die anderen Juden forsch zur Weiterarbeit auf. Diese Szene ist bemüht am autobiographischen Text orientiert, wirkt aber in ihrer klischeehaften Darstellung des „bösen Nazis“ wenig überzeugend.

soll offenbar die Authentizität des Films weiter gesteigert werden, sie erzeugt aber auch einen Bruch in der Wahrnehmung des Zuschauers. Das dokumentarische Originalmaterial greift auf Archivaufnahmen zurück, die aus dem medialen Fernsehdiskurs hinreichend bekannt sind. Die Getto-Kulissen wie auch Kleidung und Aussehen der jüdischen Protagonisten vermitteln im Vergleich weniger die Strapazen bzw. Auszeichnungen des Alltags, sondern erwecken vielmehr den Eindruck einer weiterhin wohlgeordneten Welt.

Die impliziten Opferidentifizierungspotentiale mit dem Hauptprotagonisten sind hoch, wird er doch als unproblematischer, kaum leidender und trotz seiner fürchterlichen Erfahrungen leicht rezipierbarer Charakter mit wenigen Ähnlichkeiten zu der autobiographischen Figur dargestellt – das gilt nicht nur für sein Äußeres. Es handelt sich bei diesem Film um ein Zugeständnis an den Unterhaltungscharakter des Fernsehens mit ein wenig Spannung, ein wenig Melodramatik versetzt, die durch die musikalische Untermalung einschlägiger Szenen, die emotionale Steuerung, noch unterstützt wird. Derartige Fernsehumsetzungen mit zeitgeschichtlichem Kolorit sind aus der Vergangenheit reichlich bekannt und erfreuen sich einer großen Beliebtheit. Die Vermittlung von Lebens- und Zeitgeschichte in diesem Format ist allerdings bedenklich, auch wenn immer wieder Stimmen zu hören sind, die meinen, dass so wenigstens ein rudimentäres historisches „Wissen“ breitenwirksam medial vermittelt wird – leider mit dem Effekt der unübersehbaren Stereotypisierung und Vereinfachung.

Die thematische Schwerpunktsetzung des Drehbuchautors hat noch einen weiteren Nebeneffekt: Das zentrale Strukturprinzip bildet das Verhör durch einen Vertreter des kommunistischen Polens in Person eines MBP-Offiziers – die kommunistische Vergangenheit Reich-Ranickis wird so zum zentralen Dreh- und Angelpunkt der filmischen Erzählung. Ebenso bedenklich ist in dieser Relationierung die Konzentration auf die nationalsozialistische Vergangenheit, ohne auf die zentralen Aspekte Reich-Ranickis Autobiographie in der Bundesrepublik nach 1958 einzugehen. Das Eingehen auf seine (teils berechnete) Angst vor erneuten antisemitischen Ressentiments in der bundesrepublikanischen Bevölkerung – die nach Aussage der Antisemitismusforscher Bergmann/Erb (1995, 60 ff.) zwar abnehmend, jedoch auch in jüngeren Generationen weiter virulent sind – hätte in der filmischen Darstellung möglicherweise den Bezug zur Gegenwart stärker herstellen können. Doch genau hier verweigert der Film durch wesentliche Aussparungen eine Bezugnahme der NS-Vergangenheit zur jüngsten Gegenwart: Die Frage, was die Geschichte für heutige Generationen an Auseinandersetzungspotential bereit hält, welche Problematiken bei der Durchsetzung einer Aufarbeitung der Vergangenheit lange Zeit in der Bundesrepublik bestanden, wird unter dem Kitsch der historischen Melodramatik und den Zugeständnissen an das Format der Fernsehunterhaltung vergraben. Die Inhaftierung und das Verhör als zentrales Strukturprinzip des Films (sowie die anschließende Darstellung der polnischen Lebenswirklichkeit in den 1950er Jahren) tragen meiner Auffassung nach eher dazu bei, den Blick des Zuschauers von den eigenen gesellschaftlichen Kontroversen, die bis heute in der erinnerungskulturellen Aufarbeitung des Nationalsozialismus im wiedervereinigten Deutschland zu beobachten sind, zu perpetuieren.⁴¹

41 Der Soziologe M. Bodemann spricht in diesem Zusammenhang auch von einem deutschen „Gedächtnistheater“, dessen Geschichte bis in die späten 1980er Jahre zurückreicht (vgl. Bodemann 2002; zur Geschichte der Erinnerungskulturen auch Assmann/Frevert 1999).

Bezeichnenderweise wurde dieser Film von der Kritik überwiegend positiv, zum Teil euphorisch aufgenommen. Volker Hage spricht im *Spiegel* von einem „Glücksfall des Schicksals“ und lobt die aus der Geschichte herausgearbeitete Dramaturgie des Films, die „glänzend“ verfilmt worden sei.⁴² Das Filmportal *Moviepilot* vermag darin eine „brillante Verfilmung eines bewegten Lebens“ erkennen.⁴³ Stefan Aust findet für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* folgende Worte: „Um es gleich zu sagen, es ist ein großartiger Film, handwerklich gekonnt, sehr gute Schauspieler, bis in die Nebenrollen, beste Regie (Dror Zahavi), Ausstattung, Schnitt. Ein dezenter Film, irgendwie cool, würde man heute sagen. Trotz des Themas.“⁴⁴ Aust ist der Ansicht, der Film zeige die „richtigen Bilder“. Die *taz* stellt die Frage nach der historischen Wirklichkeitsentsprechung des Films und kommt angesichts der polnischen Jahre Reich-Ranickis zu einem differenzierteren Urteil. Offensichtlich teilt die *taz* kaum die zitierten Auffassungen Gutmanns, nach der sich der Film Freiheiten in der Gestaltung von Aspekten nehmen müsse, die nicht mehr über die historische Recherche rekonstruiert werden könnte; jedoch bleibe der Film der „Wahrhaftigkeit“ verpflichtet.⁴⁵ Auch die *Süddeutsche Zeitung* bleibt in ihrer Rezension verhaltener und hebt hervor, dass die problematischen Nachkriegsjahre in der Bundesrepublik einfach ausgeblendet würden. Es sei eben kein „richtig guter“, aber auch „kein schlechter Film“ geworden.⁴⁶

Exemplarisch dazu einige Zuschauerkommentare auf der *taz*-Seite. Die Leserin „Stefie“ kritisiert am 11.5.2009 die fehlende Tiefe der Figuren sowie die „abgehackten, aneinander gereihten Naziverbrechen“ scharf, vor allem der Schauspieler Schweighöfer wirke nach ihrer Auffassung nicht überzeugend. „Mark“ findet den Film in seinem Kommentar vom 24.08.2009 „wichtig und gut“, auch die historischen Szenen, obwohl sie seiner Auffassung nach nicht „100% der Wahrheit“ entsprächen. Die Ausstattung des Films sei „ok“. Der Inhalt werde im Vergleich zu anderen TV-Produktionen gut vermittelt, er wünsche sich einen zweiten Teil. Während „nachtlichter“ (13.4.2009) die Leistung von Schweighöfer „grandios“ nennt, fehlt „Andrej“ (9.4.2009) das „rollende R“. Am kürzesten und prägnantesten ist der Kommentar von „Lars“ (9.4.2009): „Filme, die die Welt nicht braucht.“

4. Ausblick

Mediale Rahmungen und Konstitutionsbedingungen spielen im autobiographischen Darstellungszusammenhang in Form automedialer Hervorbringungen lebensgeschichtlicher Identität und Subjektivität eine zentrale Rolle. Das vermittelte Lebensbild Reich-Ranickis variiert in Abhängigkeit des eingesetzten Mediums. Die (auto-)biographische Darstellung ist in ihrer Konstruktion wie auch Rezeption zwingend an ihr Medium bzw. den medialen Kontext gebunden. Anhand der drei medialen Repräsentationsformen von Reich-Ranicki lassen sich diese Unterschiede in der (auto-)bio-

42 <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,617830,00.html>. Stand 24.8.2010.

43 <http://www.moviepilot.de/news/brillante-verfilmung-eines-bewegten-lebens-102531>. Stand 24.8.2010.

44 <http://www.faz.net/s/Rub510A2EDA82CA4A8482E6C38BC79C4911/Doc~EFF19363B81E04F169B37CBA163EF208~ATpl~Ecommon~Scontent.html>. Stand 24.8.2010.

45 <http://www.taz.de/1/leben/film/artikel/1/gruss-an-eine-jahrhundertfigur/>. Stand 24.8.2010.

46 <http://www.sueddeutsche.de/kultur/filmbiographie-marcel-reich-ranicki-bevor-der-kragen-platzte-1.396242>. Stand 24. 8.2010.

graphischen Darstellung deutlich sichtbar aufweisen. Automedialität verweist somit auf die Wechselwirkungen von medialer Repräsentation und (auto-)biographischer Subjektivierung. Im Zusammenhang soziologischer Biographieforschung ist die sozialkommunikative Funktion und mediale Repräsentation (auto-)biographischer Darstellungen in der Öffentlichkeit stärker in den Forschungsprozess einzubeziehen, um die spezifische Verfertigung lebensgeschichtlicher, sozialer und historischer Wirklichkeiten besser in den Blick zu bekommen. Zeitgeschichte, Erinnerungskultur und (Auto-)Biographie werden im sozialkommunikativen Kontext mit spezifischen Bedeutungen aufgeladen, die jeweils unterschiedliche Wahrnehmungen in Abhängigkeit des eingesetzten Mediums aktivieren können. Zu berücksichtigen ist ebenfalls das zeitliche Auseinanderfallen von Entstehungs- und Rezeptionsprozess.

Mediale Rahmungen bilden die konstitutiven Bedingungen, nach denen so etwas wie eine Lebensgeschichte erst schriftlich, bildlich bzw. audiovisuell öffentlichkeitswirksam hergestellt und vermittelt werden kann. Schriftlich erzeugen abstrakte Zeichenfolgen im Rezeptionsprozess mentale Bilder beim Leser, im Akt des Lesens werden die polysemen Potentiale des Textes je nach zeit-/räumlicher Rezeptionssituation und Vorwissen des Lesers aktiviert. Jedoch werden die mentalen Bilder des Lesers durch Einsatz visueller Paratexte unterstützt und ein Stück weit determiniert.

Fotografien wirken als wahrnehmungsnahe Zeichen objektiv und realistisch, jedoch erschließt sich die inhaltliche Dimension nur über ihre Pragmatisierung in einem bestimmten Verwendungskontext. Fotografien beziehen ihre jeweilige Bedeutung vor allem durch ihre von außen angebrachten Narrativierungen in Form des Kommentars. Die Abbildungen und Fotografien in *Sein Leben in Bildern* wären ohne diese Kommentare kaum als autobiographisch zu verstehen. Der lebensgeschichtliche Bogen spannt sich so erst durch die spezifische Anordnung und Struktur des biographischen Bildbands; während die Autobiographie die subjektive Innenperspektive beschreibt und den Leser durch die Augen des Erzählers schauen lässt, bilden die Fotografien die zeitlich entrückte Oberfläche ab.

Audiovisuelle Bilder im Biopic schließlich erzeugen ihre Wirkung vor allem durch ihre Suggestivität, Emotionalisierung und filmästhetische Gestaltung in der Montage (Sequenzierung von Szenen). Biopics tragen zudem in der Regel dem Unterhaltungscharakter des massenmedialen Kulturbetriebes Rechnung, was im Fall des Films *Mein Leben* besonders auffällig hervortritt.

Alle (auto-)biographischen Kommunikationsformate sind hinsichtlich ihrer Referenz problematisch – die Vergangenheit unterliegt den Möglichkeiten und Grenzen der interpretativen Deutung im eingesetzten Medium. Die medialen Narrative weisen bei Autobiographie, Bild und Film verschiedene Verläufe und Einsetzungen auf. Jedes Medium arbeitet dabei mit einer ihm immanenten Eigenlogik, die auf unterschiedliche Art und Weise Öffentlichkeiten adressiert und die Rezeption seitens des Lesers, Betrachters oder Zuschauers determiniert – dieser Zusammenhang ist empirisch sicherlich der am schwersten aufzuweisende und wäre gegenwärtig nur durch detaillierte Zuschauerbefragungen weiter zu differenzieren. Zeit und Raum der Rezeption sowie das Vorwissen des Rezipienten bilden die wesentlichen Faktoren der Wahrnehmung. Im erinnerungskulturellen Kontext bilden zeitgeschichtliche Horizonte wichtige Anknüpfungs- und Identifikationspunkte zur Verortung einer Lebensgeschichte. Somit sind auch die von mir vorgeschlagenen Zugänge zu den medialen

Repräsentationen Reich-Ranickis abhängig von der Situation meiner Deutungsversuche in diesem Aufsatz und nur einer unter weiteren denkbaren Möglichkeiten.

LITERATUR

- Anderson, Linda (2004): *Autobiography*, London and New York: Routledge.
- Anz, Thomas (2004): Marcel Reich-Ranicki, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit – Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: Verlag C. H. Beck.
- Aurich, Rolf (1995): Wirklichkeit ist überall: Zum historischen Quellenwert von Spiel- und Dokumentarfilmen, in: Irmgard Wilharm (Hg.): *Geschichte in Bildern – Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle*, Pfaffenweiler: Centaurus Verlagsgesellschaft, 112-128.
- Barthes; Roland (1989): *Die helle Kammer*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, Walter (1996 [1931]): *Kleine Geschichte der Photographie*, in: Walter Benjamin (hg. von Michael Opitz): *Walter Benjamin – Ein Lesebuch*, Leipzig, Frankfurt/M.: Edition Suhrkamp, 287-312.
- Bergmann, Werner und Rainer Erb (1995): Wie antisemitisch sind die Deutschen? Meinungsumfragen 1945-1994, in: Wolfgang Benz (Hg.): *Antisemitismus in Deutschland – Zur Aktualität eines Vorurteils*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 47-63.
- Bodemann, Michal Y. (2001): *Gedächtnistheater: Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*, Hamburg: Rotbuch Verlag.
- Bohnsack, Ralf (2006): Die dokumentarische Methode der Bildinterpretation in der Forschungspraxis, in: Winfried Marotzki und Horst Niesyto (Hg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen – Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 45-76.
- Brandstätter, Ursula (2008): *Grundfragen der Ästhetik: Bild – Musik – Sprache – Körper*, Köln: Böhlau Verlag u.a.
- Breuer, Ulrich und Beatrice Sandberg (2006): Einleitung, in: Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg (Hg.): *Grenzen der Identität und Fiktionalität*, München: iudicium, 9-18.
- Chamberlayne, Prue, Joanna Bornat and Tom Wengraf (2000): Introduction – The Biographical Turn, in: Prue Chamberlayne, Joanna Bornat and Tom Wengraf (ed.): *The Turn to Biographical Methods in Social Science*, London and New York: Routledge, 1-30.
- Christmann, Ursula und Norbert Groeben (2001): *Psychologie des Lesens*, in: Bodo Franzmann, Klaus Hasemann und Dietrich Löffler (Hg.) (2001): *Handbuch Lesen*, Hohengehren: Schneider Verlag, 145-223.
- Custen, George F. (1992): *Bio/Pics – How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press.
- de Man, Paul (1979): *Autobiographie als Maskenspiel*, in: Paul de Man: *Die Ideologie des Ästhetischen* (hg. von Christoph Menke), Frankfurt/M.: Aesthetica edition Suhrkamp, 131-146.
- Dünne, Jörg und Christian Moser (2008): Allgemeine Einleitung. Automedialität, in: Jörg Dünne und Christian Moser (Hg.): *Automedialität: Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München: Wilhelm Fink Verlag, 7-18.
- Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag.
- Erll, Astrid (2005): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen – Eine Einführung*, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Elsaesser, Thomas und Malte Hagener (2007): *Filmtheorie – zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag.
- Fest, Joachim C. (2006): *Ich nicht – Erinnerungen an eine Kindheit und Jugend*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.

- Fetz, Bernhard (2006): Schreiben wie die Götter. Über Wahrheit und Lüge im Biographischen, in: Bernhard Fetz und Hannes Schweiger (Hg.): Spiegel und Maske – Konstruktionen biographischer Wahrheit, Wien: Paul Zsolnay Verlag, 7-20.
- Fuhs, Burkhard (2006): Narratives Bildverstehen. Plädoyer für die erzählende Dimension der Fotografie, in: Winfried Marotzki und Horst Niesyto (Hg.): Bildinterpretation und Bildverstehen – Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 207-226.
- Gnauck, Gerhard (2009): Wolke und Weide – Marcel Reich-Ranickis polnische Jahre, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Greimer, Peter (2009): Theorie der Fotografie – zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz, Frankfurt/M.: edition Suhrkamp.
- Hartewig, Karin (2000): Zurückgekehrt – Die Geschichte der jüdischen Kommunisten in der DDR, Köln u.a.: Böhlau Verlag.
- Heinze, Carsten (2007): Der paratextuelle Aufbau der Autobiographie, in: BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen (20. Jg.), 19-37.
- Heinze, Carsten (2008): Identität und Geschichte in autobiographischen Lebenskonstruktionen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Heinze, Carsten (2010): Autobiographie und zeitgeschichtliche Erfahrung, in: Geschichte und Gesellschaft, Heft 2010/ 36 (1), 93-128.
- Iser, Wolfgang (1994) [1984]: Der Akt des Lesens, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Jarausch, Konrad H. und Martin Sabrow (Hg.) (2002): Verletztes Gedächtnis – Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt, Frankfurt/M.: Campus Verlag.
- Jureit, Ulrike und Christian Schneider (2010): Gefühlte Opfer – Illusionen der Vergangenheitsbewältigung, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Klein, Christian und Lukas Werner (2010): Biographische Erzählungen in audiovisuellen Medien: Spielfilm, in: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 154-163.
- Kracauer, Siegfried (1977 [1927]): Die Photographie, in: Kracauer, Siegfried (1977): Das Ornament der Masse, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 21-39.
- Krämer, Sybille (2004): Was haben >Performativität< und >Medialität< miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der >Ästhetisierung< gründende Konzeption des Performativen. Zur Einführung in diesen Band, in: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität, Wilhelm Fink Verlag, München, 13-32.
- Krauss, Marita (2006): Kleine Welten. Alltagsfotografie – die Anschaulichkeit einer „privaten Praxis“, in: Paul, Gerhard (Hg.) (2006): Visual History – Ein Studienbuch, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 57-75.
- Lejeune, Philippe (1994) [1975]: Der autobiographische Pakt, Frankfurt/M.: edition Suhrkamp.
- Littell, Jonathan (2008): Die Wohlgesinnten, Berlin: Berlin Verlag.
- Marchart, Oliver (2008): Cultural Studies, Stuttgart: UTB.
- Mersch, Dieter (2006): Medientheorie – zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag.
- Mittermayer, Manfred, Patric Blaser, Andrea B. Braidt und Deborah Holmes (Hg.) (2009): Ikonen, Helden, Aussenseiter – Film und Biographie, Wien: Paul Zsolnay Verlag.
- Mittermayer, Manfred (2009a): Die Autobiographie im Kontext der ‚Life-Writing‘-Genres, in: Bernhard Fetz (Hg.): Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 69-102.
- Mittermayer (2009b): Darstellungsformen des Schöpferischen in biographischen Filmen. Beobachtungen an einer Untergattung des Biopics, in: Bernhard Fetz (Hg.): Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 501-536.
- Ní Dhuill, Caitríona (2010): Intermediale Biographik (Bild und Biographie), in: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 190-194.

- Niggel, Günter (1998): Einleitung, in: Günter Niggel (Hg.): *Die Autobiographie – Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1-20.
- Preimesberger, Rudolf (1999): Einleitung, in: Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Hg.): *Porträt*, Frankfurt/M.: Dietrich Reimer Verlag, 13-64.
- Raible, Wolfgang (1999): *Kognitive Aspekte des Schreibens*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Raible, Wolfgang (2004): Über das Entstehen der Gedanken beim Schreiben, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München: Wilhelm Fink Verlag, 191-214.
- Reich-Ranicki, Marcel (1999): *Mein Leben*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Riedel, Peter (2002): *Pragmatik der Photographie*, Marburg: Tectum Verlag.
- Sachs-Hombach, Klaus (2006): *Das Bild als kommunikatives Medium – Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Schabacher, Gabriele (2007): *Topik der Referenz – Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes‘ Über mich selbst*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schirmmayer, Frank (2000): *Marcel Reich-Ranicki – Sein Leben in Bildern*, München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Siedler, Wolf Jobst (2004): *Wir waren noch einmal davongekommen: Erinnerungen*, Berlin: Siedler Verlag.
- Sontag, Susan (2006) [1980]: *Über Fotografie*, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Taylor, Henry M. (2002): *Rolle des Lebens – Die Filmbiographie als narratives System*, Marburg: Schüren Verlag.
- von Hassell, Ulrich (1994) [1944]: *Der Kreis schließt sich*, Berlin: Propyläen.
- Weilepp, Diana (2010): *Biographische Erzählungen in audiovisuellen Medien: Dokumentarfilm*, in: Christian Klein (Hg.): *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 164-167.
- Wende, Waltraud Wara (2007): *Medienbilder und Geschichte. Zur Medialisierung des Holocaust*, in: Waltraud Wara Wende (Hg.): *Der Holocaust im Film – Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*, Heidelberg: Synchron Publishers, 9-28.
- Winter, Rainer (1992): *Filmsoziologie – Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*, München: Quintessenz Verlag.